





Die deutschen Volksbücher

Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung

von

Richard Benz

Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena
1 9 1 3

So wenig die Deutschen Volksbücher bisher in ihrer echten Form gekannt waren, so wenig waren sie im rechten Sinne eingeordnet in die Geschichte unsrer Dichtung. Die Gesammtdarstellungen der Litteratur, [illegible] ignorierten sie entweder völlig oder wiesen ihnen mit offensichtlicher Verachtung als „Prosa" einen untergeordneten Platz an. Die folgenden Blätter wollen eine Ergänzung des Wissens über die alte deutsche Prosa und eine Correctur des landläufigen Urteils über sie bieten. In den einzelnen Volksbüchern, die ich herausgab, war für einen solchen theoretischen Hinweis nicht die rechte Stelle, da in ihnen die Dichtung allein und ungestört zur Wirkung kommen sollte.

Heidelberg im November 1912 Dr. Richard Benz

Begriff des Volksbuchs.

Die Volksbücher sind — wie schon der Name sagt — der Anteil des Volks an der schriftlich fixierten Dichtung; nicht an der Dichtung überhaupt, wie Volksmärchen und Volkslied.

Das Volksmärchen finden wir hie und da durch Zufall aufgezeichnet; sein Wesen aber ist die mündliche Überlieferung, durch die es so dauernd und sicher Eigentum des Volkes ist, daß es einer besonderen Aufzeichnung nicht bedarf.

Das Volkslied wird gesungen und lebt im Volk, auch ohne daß Text und Noten aufgeschrieben werden müssen, wie das gelegentlich der Fall gewesen ist.

Nur das Volksbuch existiert in eigentlich litterarischer Form, und hat mehr als wir das bei dem erzählten Märchen und bei dem gesungenen Lied nachweisen können, eine Geschichte gehabt: wir können sagen, wann es Gestalt angenommen hat, und können von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verfolgen, wie diese Gestalt sich wandelt.

Das Volksbuch ist Ergänzung der Volksdichtung, wie sie sich in Lied und Märchen darstellt; nicht formal — seine Form ist, wo wir sie rein finden, keine andere, als die des Märchens: naive epische Prosa. Das Volksbuch ist keine besondere Gattung, aber es umfaßt ein besonderes Stoffgebiet: es ist nicht nationales Erzeugnis, sondern Zusammenfassung der internationalen Cultur des Mittelalters, soweit sie vom Volke aufgenommen und dem Nationalen assimiliert wurde.

Geistige Cultur des Mittelalters.

Die Volksbücher umfassen das geistige Erbe einer historischen Epoche und stehen also bedingt und umgrenzt neben dem unbeschränkten und geschichtlosen Volksmärchen und Volkslied.

Wie sah das Geistige dieser Epoche aus? Ein Chaos von Culturtrümmern, gestaltet allein durch die Kraft der Phantasie.

Die Jugend der nordischen Völker steht dem Mythos noch nahe. Aber Mythos ist nicht nur ein Complex bestimmter Naturdeutungen, die zur Götterlehre und Heldenverehrung übergehen; Mythos ist seelische Kraft der Verwandlung, die der Mensch hat, solange er der Natur nahe steht.

Wird die Ausbildung eines nationalen Cults unterbrochen, wie es bei den Germanen mit dem Eintritt des Christentums geschah, so muß diese mythenbildende Kraft zu anderen geistigen Gebieten sich wenden; vor allem auf die neue Cultur, die ihr aufgedrängt wird.

Dabei bleiben die Trümmer des eigenen Mythos, und zwar in ihrer dichterischen Ursprünglichkeit als Bilder: im Heldengesang, im Märchen, in der Sage, Ballade: weil sie vor dogmatischer Erstarrung durch Wegfall der Glaubensautorität gerettet werden. Ein Hauptkreis des Geistigen bleibt fürs Mittelalter diese heimische Sage, die sich mündlich fortpflanzt und nur hie und da durch Zufall aufgezeichnet wird. Sie wird allerdings vom Gefühl gläubig hingenommen, aber ohne die erstarrende, tötende Sanction des Priesters, sodaß Beweglichkeit, Variation nach Ort und Zeit, Neuerfindungsmöglichkeit ihr gewahrt bleibt. Den vorhistorischen Helden, die in den Nationalepen mythologisiert erscheinen, gesellen sich später mythologisierte Menschen des 14. und 16. Jahrhunderts, wie Eulenspiegel, Faust, die Schildbürger.

Der zweite große Kreis des Geistigen, der zuletzt alles umfaßt, ist der der christlichen Weltanschauung. Hier ist die Bewältigung des Realen durch das Unwirkliche zum Dogma erhoben. Nicht die ursprüngliche frühchristliche Erlöserreligion ist der Inhalt des mittelalterlichen Glaubens, sondern das bis ins Kleinste ausgebildete, ja ausgerechnete Weltgebäude der Kirche. Die Architektur des Baues ist römisch, die Phantasiedimensionen, in denen gebaut wird, zeigen die mythische Kraft der nordischen Völker.

Der dritte Kreis ist der Complex von Trümmern antiker und orientalischer Dichtung und Historie. Hier wird schon durch die Ferne dem nordischen Menschen alles eitel Poesie. Überragende Namen, Gestalten, Geschehnisse des Altertums werden dem Mittelalter in phantastischen Umbildungen lebendig, die eine wirkliche Bereicherung des geistigen Bilderschatzes bedeuten, nicht eine Bürde von totem Wissen.

Diese großen geistigen Kreise darf man sich nicht getrennt denken. Bloß um die vielfältige Herkunft des mittelalterlichen Besitzes zu erkennen, durften wir sie scheiden. Der eigentümliche Charakter des Mittelalters ist die völlige Durchdringung aller dieser Elemente: nicht als Bildung für den Gelehrten; sondern als Weltanschauung für das ganze Volk. Es ist der in seiner Entwicklung unterbrochene Mythos, der alles sich assimiliert, aus allem, aus welchen Quellen es ströme, Phantasiebilder schafft. Wissen gab es nur in den praktischen Fächern, in Medizin, Naturkunde, Technik; und auch da mit Phantasieelementen durchsetzt, die den tieferen Sinn bargen. Die Philosophie war Speculation: so verstandesmäßig abstract ihre Form oft wurde, ihr Trieb war höchst phantastisch. Historisches Wissen gab es nicht; alle Erinnerung war auf das Wesentliche gerichtet, und ward alsbald Legende, Dichtung, Bild.

Mittelalterliche Kunst.

Gegenüber dieser Tradition von Bildern ward das Individuum geradezu auf das künstlerische Bilden hingedrängt. Zu erfinden blieb ihm nichts: einem gläubigen Sinn waren die Sagen von Siegfried und Kriemhild im wesentlichen so unantastbar wie die dogmatisch festgelegten Heilstatsachen der Kirche und die Wunder Indiens, von denen man las. So blieb allein das künstlerische Bilden der Stoffe, die allen Gemeingut waren. Und wie vollkommen mußte dieses Bilden sein, wo keine Kraft mit

dem Suchen verloren ging! Die Kunst war in dieser Gebundenheit eigentlich anonym. Es gab eine Kunst, während wir Neueren nur den Künstler haben. Die größten Werke des Mittelalters, die Dome, die noch unter uns leben, sind das deutlichste Zeugnis für dieses (anonyme) Dichten eines ganzen Volkes an einem Werk.

Der Künstler des Mittelalters ist das, was wir naiv nennen. Er weiß nicht, daß er ein Künstler ist. Er hat kein persönliches Kunstwollen: er schafft. Er sieht sich nicht vereinzelt, er ist sich kein Problem: er fühlt sich als Teil eines Ganzen, er schafft für ein Ganzes. Er wird verstanden, weil er dem Form gibt, was in allen lebt.

Der Bildhauer, der Maler ist Handwerker. Er arbeitet auf Bestellung. Aber die Bestellung ist nicht Zufall und Willkür, sondern Formulierung dessen, was alle erfüllt. Der Ehrgeiz des Erfindens fällt weg, die Angst vor dem Plagiat ist nicht vorhanden: denn alles ist Plagiat, jeder nimmt vom andern, ohne darum gescholten zu werden.

Der Dichter schreibt ein Lied, eine Sage auf, die er hört; er erzählt eine Legende in seiner Muttersprache, die er lateinisch gelesen hat — und weiß nicht, daß er dichtet. Er ist von der Sache erfüllt, nicht von sich, darum kann er schreiben, erzählen. Der Rhythmus seiner Sprache entspricht dem Grad, in dem die Sache ihn in Bewegung gesetzt hat. Die Sprache ist scheinbar Nebensache: sie ist knapp, ungekünstelt, aber eben darum Kunst: adäquater Ausdruck der Sache, Musik der Sache. Die gute Sprache ist scheinbar Gemeingut — aber nur insofern der Ernst den Dingen gegenüber, die sie darstellt, Gemeingut ist.

Frühmittelalterliche Epik.

Historisch tritt uns deutsche Dichtung als Bewältigung jener fremden christlich-antiken Cultur zum erstenmal entgegen im 11.

und 12. Jahrhundert. Der Vermittler dieser Cultur, der Geistliche, wird auch ihr dichterischer Gestalter. Nicht in dem Sinne, wie in der voraufgehenden Zeit der Christianisierung des Nordens, da er den neuen Glauben den Barbaren erst nahebringen und, um verstanden zu werden, der Formen der alten heidnischen Poesie sich bedienen muß (Heliand — Otfrid). Sondern: das umfassendere Wissen des Geistlichen von christlicher und antiker Sage und Historie macht ihn auch zum Bildner dieses reichen Stoffes in einer Zeit, da die Christianisierung längst vollzogen ist, da Volk und Clerus miteinander schon ein Culturganzes bilden.

Der Umschreibung der biblischen Bücher (Hohes Lied — Evangelien — Bücher Mosis) gesellt sich eine Gestaltung der apokryphen Bücher, die die Phantasie stärker in Bewegung setzen: die Vorzeichen des jüngsten Gerichts, die Vorstellungen vom Weltende; das Evangelium Nicodemi, die Geschichten der Veronica, des Pilatus gehen ein in das Volksbewußtsein. Die Vision des Tundalus malt die Schrecken und Wunder des Jenseits. Tragische Legenden, in denen antike Motive fortleben, wie Albanus-Oedipus, begegnen neben den einfachen Märtyrergeschichten der frühchristlichen Zeit. Im Physiologus wird die mystische Naturgeschichte der Tiere, im Elucidarius die Phantastik des ganzen Weltenbaus gegeben. Im Orendel und Oswald, im Herzog Ernst und König Rother tut der Orient sich auf, im Alexanderlied die Ferne Indiens bis zum Ende der Welt und zu den Mauern des Paradieses. Das Rolandslied erschließt den Sagenkreis Karls des Großen und begründet mit dieser Assimilierung einer ursprünglich französischen Dichtung das internationale Reich des romantischen Rittertums. Das Annolied und die Kaiserchronik endlich entrollen ein Weltbild, wie es großartiger nicht gedacht werden kann: die Welterschaffung; die vier Weltreiche des Altertums; Ninus und Semiramis, Darius, Alexander, Caesar. Das Annolied schließt daran die Geschichte Trojas und der Franken,

die Gründung von Mainz, Trier und Köln und endet mit der Verherrlichung eines eben erst gestorbenen Heiligen, mit den Wunderzeichen, die er noch wirkt. Die Kaiserchronik, mit ähnlichem Eingang, gibt von Caesar an die Geschichte der römischen und deutschen Kaiser; dareingewoben die christliche Legende, mit so abgeschlossenen Episoden wie der Geschichte von Clemens, Simon Magus und Petrus; Silvester und Constantin; Heraclius und Cosdras; Narcissus und Crescentia; dazu römische Sagen: Romulus und Remus, Lucretia, die Salvatio Romae.

Und das alles in einem Stil, den man nicht schildern, den man nur selbst sprechen lassen kann. Ich setze ein Beispiel her, das dem Annolied und der Kaiserchronik gemeinsam ist, den Traum des Nebucadnezar vom Weltreich Alexanders:

Das dritte Tier war ein Leparde
vier Aaren-Fittiche er habete:
Der bezeichnete den griechischen Alexander
der mit vier Heeren fuhr durch die Lande
bis er der Welt Ende
bei güldenen Säulen erkannte.
In India er die Wüste durchbrach.
Mit zwein Baumen er sich da gesprach.
Mit zwein Greifen
fuhr er in Lüften.
In einem Glase
lies er sich in den See.

Dieser feierlichen rhythmischen Rede, die schon Herdern an die Kraft biblischer Psalmen gemahnte, spürt man an, daß sie nicht von Gelehrten oder Virtuosen ersonnen ward, daß sie nicht Nachbildung einer überkommenen metrischen Form ist — es ist das ernsthafte Erfülltsein mit Phantasiebildern, das sich den Rhythmus der Kunst erzwingt. Litterarhistoriker haben es beklagt, daß

diese Poesie des regelrechten Versmaßes und des reinen Reimes entbehre. Das heißt die Art dieser Poesie und Poesie überhaupt verkennen. Woher sollte dieser Dichtung die strenge Versform kommen? Sie ward ja doch nicht gesungen — und nur dem gesungenen Lied ist die Versform ursprünglich eigen. Der Vers, die Strophe ist Erzeugnis der Melodie, die ihr bestimmtes Taktmaß, ihren bestimmten Abschluß, ihr Steigen und Fallen, ihre Rückkehr in sich, ihre Tendenz zur Wiederholung und Variation den mit ihr verbundenen Worten mitteilt. Wird der strenge Vers selbständig, löst er sich von der Musik und führt das von ihr ursprünglich gegebene Maß auf die Länge weiter, so wird er eigentlich sinnlos, so sinnlos wie eine ewig wiederholte Melodie; anstatt den dichterischen Eindruck zu erhöhen, steht er ihm vielmehr im Wege, das beweist die Wirkung aller epischen Vers-Poesie, wo sie nicht mehr aus Gesängen besteht: Eintönigkeit, Langeweile. Nichts von alledem bei dieser Epik. Die Verse sind nicht nach einem bestimmten Schema geregelt, das dem Inhalt zum Trotz überall das gleiche bliebe; sie haben keine bestimmte Silbenzahl, sie sind bald kurz, bald lang; ihre rhythmische Abteilung fügt sich allein der Betontheit des Inhaltlichen. Ebenso der Reim: er ist keine Regel, denn er tritt nicht nach bestimmten Silben ein; er ist nicht rein, sondern bloß ein ungefährer Anklang, der das Gewicht des Rhythmus verstärken soll. Jahrhunderte lang im Volk gesungene Lieder, die einen allgemein menschlichen oder allbekannt mythischen Inhalt nur weitergeben, bewahren: die können eine reine metrische Form, einen selbstverständlichen Fluß des Gesanges annehmen (wenn auch im Deutschen nie den ganz reinen Reim und den zahlenmäßigen Takt) — nicht so der momentane, explosive Ausdruck eines neuen fremden Inhalts: die Schwingungen, in die die Phantasie durch solche neue Bilder versetzt ist, muß notwendig im äußeren Rhythmus fühlbar werden; diesen zu zügeln und in sanfte Bahnen zu zwingen wäre Unnatur und Lüge.

Diese Cultur-Poesie also ist, im Gegensatz zur Natur-Poesie (des Helden- und Volkslieds), nicht gesungenes Lied — sondern gehobene Rede. Sie kommt nicht her von der Musik, sondern sie entspringt dem lebendigen Rhythmus der Predigt, der feierlichen Sprache des christlichen Cults. Es ist die Zeit, da die Predigt in der Landessprache anhebt und überall ihren Einfluß zeigt, da das Deutsche auch in die Liturgie eindringt. Das wirkt zusammen, um auch dem Dichter Mut zu solcher Sprache zu geben, denn dieser Dichter ist ja Geistlicher — es ist nur logisch, daß der reiche Phantasieinhalt, der durchs Christliche erschlossen und zusammengehalten wurde, seine Form aus dem christlichen Cult heraus empfängt. „Die übliche Weise, die Prosapsalme, die Symbola und andere der metrischen Form nicht unterworfene Stücke der kirchlichen Litteratur zu singen, veranlaßte eine poetische Form ohne erkennbare Gesetze in Versen, die bald kurz, bald lang sind, und mit Reimen, die oft kaum noch in Vocalen oder Consonanten anklingen. Diese Form, bald Lied, bald Rede genannt, ist genau betrachtet nur eine mit Assonanzen gezierte Prosa, macht aber bis tief ins 12. Jahrhundert hinein die einzige Kunstform, welche Poesie von Prosa scheidet.“ (Goedekes Grundriß I, 33.) Daß das herrschende geistliche Epos seine Form und seinen Inhalt auch den volkstümlichen Sängern aufzwang, deren eigentliches Amt die Überlieferung des Nationalgesangs war; daß hierdurch die eigentümliche Mischform der Spielmannspoesie entstand, in der wir manchen der genannten Stoffe behandelt sehen, daß Mischungen nationaler und christlicher Mythe auf diesem Wege stattfanden — das sei hier bloß als ein Zeichen der überragenden Wirkung dieser geistlichen Poesie erwähnt.

Hier haben wir also eine Dichtung, die der bildenden Kunst jener Zeit, dem romanischen Dom und der romanischen Plastik, als ein wahres Abbild mittelalterlichen Geistes an die Seite gestellt werden kann. So lebendig diese Dichtung zu denen spricht,

die zu ihr durchdringen, so sehr ist sie von einer allgemeinen Wirkung, die der der bildenden Kunst gleichkäme, ausgeschlossen. Nicht allein durch die Schwierigkeit der Sprache und durch fragmentarische Überlieferung ist der Weg zu ihr versperrt: sondern durch die Entwicklung unserer Litteratur selbst, in welcher ganz andere Elemente lauter und dauernder zu Worte kamen und die Repräsentation mittelalterlichen Wesens bis heute sich anmaßten. Sah man in ihnen Wertvolles, so waren jene Werke schlechterdings ungenießbar. Das hohe Urteil über das, was die Entwicklung scheinbar als vollkommeneres Gebilde heraufbrachte, mußte zur Verdammnis des Früheren führen, welches nur noch als eine primitive Vorstufe des Späteren Geltung behielt — das schlimmste Los, das einer Dichtung zuteil werden kann.

Höfische Poesie.

Die höfische Poesie ist nicht eine Angelegenheit der Nation gewesen, sondern die Kunstübung eines einzelnen Standes, des Ritterstandes. Dieser Ritterstand kommt durch die Kreuzzüge in Berührung mit der höher entwickelten Cultur der französischen Ritterschaft und übernimmt von ihr nicht nur die Manieren, Ehr- und Anstandsbegriffe, Moden der Kleidung und des Denkens, sondern auch die Poesie, in der das neue höfisch-ritterliche Ideal verherrlicht wird; er übernimmt mit den französischen Stoffen die Art ihrer Behandlung, den leichten Conversationston, die elegante „reine" Form. In der Lyrik konnte die Übernahme des strengen Verses neben vielem Künstlichen einiges Bleibende hervorbringen, da die strenge Form der Lyrik immerhin entspricht, wenn auch die eigentliche deutsche Lyrik, d. i. das Volkslied, in dieser Starrheit sie nicht kennt. Im Epischen mußte die Nachahmung des romanischen Verses notwendig zur Monstrosität werden. Das Erzählen in fortlaufenden, streng

gemessenen Versen, von denen je zwei durch reinen Reim zu einem Paar verbunden sind, mußte zu entsetzlicher Monotonie, zur Ertötung alles rhythmischen Lebens führen. Die Virtuosität im Reimen nnd Silbenzählen vermag auf uns heute keine dichterische Wirkung hervorzubringen: hat sie auch auf die Nation nie hervorgebracht, sondern war nur auf den Beifall eines kleinen Kreises von Standesgenossen berechnet. Wir haben Lieder von Walther von der Vogelweide, in denen, bei aller strengen Kunstmäßigkeit des Verses und des Reims, doch Wortklang und ausgedrücktes Gefühl für die Erinnerung untrennbar verbunden bleiben. In der höfischen Epik vermittelt, manches (liedmäßige) des Gottfried von Straßburg ausgenommen, der Wortklang niemals das Gefühl: keine Stelle ergreift durch den zwingenden Rhythmus ihre Sprache. Bleibt eine Situation, ein Gedanke im Gedächtnis, so ist es nicht durch die Congruenz von Inhalt und Form, welche allein Dichtung zu heißen verdient, sondern trotz der umständlichen Mitteilung durch den Vers. Man kann den Inhalt des Parzival bezeichnenderweise erzählen, ohne vom Dichterischen dieses Werkes etwas Wesentliches zu unterschlagen; so wenig ist die Versform, bei aller scheinbaren Kunst, dem Inhalt notwendig — eher ist sie ihm hinderlich: die strenge Gesetzmäßigkeit des Verses erlaubt nicht, mit einem Wort zu sagen, was durch ein Wort sich ausdrücken läßt, wenn der Reim ein Füllwort, das Versmaß noch einige Silben braucht. So entsteht eine Wortfülle, bei der das einzelne Wort nichts mehr besagt und um sein eigentümliches Leben kommt. Das gleichmäßig dahinplätschernde Wasser der Rede erlaubt weder Steigerung noch Ruhepunkt: da ist eigentlich weder Anfang noch Ende. Diese Reimpaare sind, in der mittelhochdeutschen Blütezeit, der deutschen Sprache so fremd und unanständig wie im 17. Jahrhundert der Alexandriner (gleicher französischer Herkunft). Wenn sie später, im 15. und 16. Jahrhundert, besonders im Drama,

uns dennoch deutsch anmuten, so konnte das nur sein, indem sie ihre Reinheit und ihren Silbenzwang verloren, welche allein der höfischen Dichtung sie wertvoll machten. Sie wurden zu Knittelversen und waren so erst dem natürlichen Rhythmus der Sprache angepaßt.

Daß von den höfischen Epen keines als Ganzes wirkt, liegt aber nicht nur am Technischen der Sprache; es liegt an der Art der Erzählung.

Wer diese Gedichte nur aus den Inhaltsangaben der Litteraturgeschichten kennt, wird vermuten, daß in ihnen die ganze geistige Welt dargestellt sei, die wir als spezifisch mittelalterlich erkannt haben; denn es sind dieselben christlichen und antiken Sagen, dasselbe phantastische Weltbild. Wer aber diese Gedichte liest, der staunt, wie gleichgültig da das Stoffliche ist, wie es sich gänzlich verflüchtigt hat durch die Behandlung. Man erwarte nicht, daß der Dichter von seinem Stoff erfüllt sei und ihn aus elementarer Erlebensnot heraus gestalte: er ist lediglich von sich erfüllt und denkt an nichts als wie er sein Können an irgend einem Gegenstand erweise, der Gegenstand selbst ist ihm innerlich gleichgültig. Er nimmt die Überlieferung nicht mehr ernst, er spielt mit ihr. Der Stoff ist ihm an sich nicht mehr darstellenswert — man erfährt den eigentlichen Hergang so nebenbei — Hauptsache ist, daß er ihm Menschen biete, die er nach den Begriffen höfischer Zucht und Sitte ausschmücken kann, daß er ihm Situationen biete, in deren breiter Ausmalung er sein Verständnis für Eleganz und „Zierheit“ aller Art, in Waffen, Rossen, Palästen, Kleidern erweisen kann. Das Stilprinzip ist nicht mehr: Darstellung eines Hergangs; sondern: Reden, ja Schwatzen über einen Hergang. Es ergibt sich die lehrreiche Tatsache, daß romantische Stoffe, nach der Zeitmode behandelt, ebenso nüchtern und wissenschaftlich geraten, wie Erzählungen, die ihren Stoff der Wirklichkeit ihrer Zeit entnehmen. Mit ihrer Polemik, ihrer Zeitkritik, ihren Kunst-

klagen sind diese höfischen Dichter echte Romanschriftsteller; ist doch das höchste, wozu sie sich aufschwingen, Psychologie, genau wie im modernen Roman: wir sehen den Helden nicht handeln wie im echten Epos: wir erfahren seine Gedanken, Gesinnungen und Probleme. Der Begriff des Romans ist mit der höfischen Kunstdichtung in die deutsche Litteratur eingeführt; er ist nicht geknüpft, wie man gemeinhin glaubt, an die Aufnahme bestimmter Stoffe, als etwa der Artussagen, die damals mit Vorliebe behandelt werden, er ist erst recht nicht geknüpft an die Prosaform, sondern er ist überall da, wo individuelle Willkür die innere Form verneint und aufhebt, und an Stelle angemessener sachlicher Erzählung das Reden über die Dinge setzt. Man nehme eine Legende wie Hartmanns Gregorius auf dem Stein; sie ist bei ihm ein Roman, so gut wie ein Tafelrunderoman, und das liegt wahrlich nicht am Stoff, der zum Größten gehört, sondern an der Unfähigkeit zu epischer Erzählung, an dem Bestreben, im Conversationston „liebenswürdig" über die Sache zu plaudern, wenn sie noch so ernsthaft ist, anstatt sie darzustellen.

So kann denn die Ritterpoesie weder formal noch inhaltlich als der wesentliche Ausdruck mittelalterlicher Weltanschauung gelten: mit ihrer virtuosen, allein der Zeit genießbaren, an sich aber häßlichen und langweiligen Verstechnik, mit ihrem ärmlichen eintönigen Inhalt von Minne und Maße, von höfischer Sitte und Tugend. War unter diesen Leuten einmal ein Mensch, der etwas zu sagen hatte, wie Wolfram, so war er Dichter trotz dieser Modepoesie, nicht durch sie, und der Fluch dieser Mode war es, daß er im Roman stecken blieb, auch wenn er einen guten Roman schrieb.

Die höfische Poesie ist — im Gesamtbild mittelelalterlicher Kunst gesehen — ein Intermezzo gewesen. Desto verwunderlicher, daß sie uns als Blütezeit mittelalterlicher Dichtung, ja als erste klassische Periode unserer Litteratur hingestellt wird. Daran ist erstens ein sehr begreiflicher Irrtum der jungen Litteraturforschung schuld

gewesen, die — einzelner warnender Stimmen ungeachtet — zuerst sich dahin wandte, wo sie eine der neueren Kunstübung verständliche Technik, Glätte der Form und überlieferte Dichternamen sah. Es ist dieselbe Wahlverwandtschaft hier am Werke gewesen die die Kunstwissenschaft zuerst auf Raffael und Correggio wies und nicht auf die Meister des Trecento und Quattrocento. Aber freilich, während wir jetzt Giotto kennen und die deutschen Maler vor Dürer zu verstehen anfangen, sind uns als Repräsentanten mittelalterlicher Dichtung immer noch allein die höfischen Poeten bekannt. Nach ihnen mißt die Litteraturgeschichte, soweit sie wertet, Vor- und Nachzeit: was vor ihnen war, heißt roh und unbeholfen, was nach ihnen kommt, ist „Verfall". Und doch sollte es nicht so schwer sein, bei einigem Nachdenken dahinter zu kommen, daß dasselbe Mittelalter, das uns seine Dome und Kreuzigungen schenkte, es sich in der Dichtung gewiß nicht bloß angelegen sein ließ, es zu einiger Vollkommenheit im reinen Reim zu bringen; welches das wesentliche Verdienst der höfischen Poeten ist. Neben dem formalen ist es das inhaltliche Vorurteil gewesen, das die mittelhochdeutsche Klassik konstruiert hat. Eine sehr verbreitete Litteraturgeschichtsschreibung, die, wie der Schüler im Schulaufsatz, den „Inhalt" der Dichtung in „Ideen" erblickt, und auf besondere, von ihr klassisch genannte Ideen eingeschworen ist — sieht das Verdienst der höfischen Dichtung darin, daß sie die Idee der Humanität und Toleranz gestaltet habe, und also, vor Schiller und Goethe, den höchsten Gipfel deutschen Geistes bereits einmal erklommen habe. Alle geistliche, also wahrhaft mittelalterliche Dichtung, ist solcher Anschauung von vornherein minderwertig, weil sie gelegentlich intolerant erscheint. Hätte die Ritterzeit wirklich etwas von dieser aufgeklärten Kinderstube gehabt, die solche Leute sich unter Cultur vorstellen, (denen dabei insgeheim immer das „harmonische Griechentum" als Ideal vorschwebt) so wäre das nur ein Zeichen mehr, daß sie keine schöpferische Zeit war —

denn Zeiten großer produktiver Fähigkeit pflegen mit nichten auch die sozial angenehmsten und bequemsten zu sein (nebenbei: die harmonischen Griechen waren keineswegs human in diesem Sinne, und recht „intolerant" gegen Barbaren, Sklaven, Weiber). Ich glaube aber, daß die Courtoisie, die zwischen Heide und Christ, wenn er nur Ritter ist, keinen Unterschied mehr macht, eher eine sehr einseitige Übertreibung des ritterlichen Standesbewußtseins war, als eine bewußte sittliche Errungenschaft. Aber die äußerlichsten Merkmale von „Humanität" und „Lebensharmonie" müssen herhalten, um eine klassische Epoche zu konstruieren. Daß im Religiösen allein und in der Phantasieauffassung, die es brachte, der ästhetische Wert und Sinn des Mittelalters lag, das wissen die Anbeter höfischer Verskunst nicht, wie sie ja auch nie gemerkt haben, wie es mit dieser „klassischen Form" in Wahrheit bestellt ist. Gegenüber dieser Auffassung der höfischen Zeit, die sich seit Wilhelm Scherer durch unsre Litteraturgeschichten zieht, tut es wohl, die Ansicht eines Mannes citieren zu können, der als einer der ersten die altdeutsche Poesie betrachtete, und genial das Wesentliche vom Unwesentlichen schied; so daß es unbegreiflich ist, wie aus solchen Anfängen unserer Litteraturbetrachtung so ganz Anderes sich hat entwickeln können. Wilhelm Grimm schrieb 1809 über die Ritterpoesie: „Der Grund selbst ist schön, aber gänzlich entstellt durch die Behandlung. Es zeigt sich darin, was sich überall zeigen muß, sobald die Unschuld der Naturpoesie (in welcher sie sicher und unbewußt auf einer Höhe steht, zu welcher die Kunst erst allmählich aufsteigen muß) verloren gegangen: jene Hilflosigkeit und innere Armut, jener Mangel an Freiheit in Beherrschung des Stoffs. Diesem unterliegend, umfaßten die Dichter niemals das Ganze, welches daher los und unbegrenzt von einander fällt: eine unbeschreibliche Geschwätzigkeit drängt sich durch die Geschichte und treibt sie, mit Vernichtung jedes Interesses, nach allen Seiten hin, wie Laune oder Zufall will. Ja, man hat durchgehends

den Eindruck, als sei die Darstellung der Geschichte das außerwesentliche, bloß vorgenommen, um darüber reden zu können. Hierzu kommen die hart aufeinanderfallenden Reime, fast immer ohne Rhythmus, so daß die langmüthigste Geduld dazu gehört, ein Gedicht von zwanzig- oder vierundzwanzigtausend solcher Verse durchzulesen. — Die Ritter jener Zeit erhielten durch ihr Herumziehen eine gewisse eigenthümliche Bildung, in welcher sie diese Gedichte übersetzten und eine adeliche Poesie stifteten. Es war gleichsam eine gelehrte, ihnen allein zuständige Poesie, die aufgeschrieben wurde, nicht vom Volk gesungen (daher der Mangel an Rhythmus), und weil diese Handschriften in großer Anzahl übrig sind, so beurtheilt man die ganze Poesie der damaligen Zeit darnach und nennt das deutsche Nationalgedichte, was doch nur als eine besondere Erscheinung in derselben, als die Kunstpoesie einer gewissen Klasse, darf berücksichtigt werden ..."

Lateinische Litteratur.

Die höfische Poesie hatte mit der mittelalterlichen Weltanschauung gespielt: der gläubige Ernst gegen das Überlieferte war von der Dichtung in deutscher Sprache ausgeschlossen. Aber erstorben war er nicht — er lebte im Volk, nur eben nicht in seiner tonangebenden Kaste. So kam es, daß die eigentliche, ernsthafte Poesie des Mittelalters in einer toten Sprache sich gleichsam versteinerte, ihren wesentlichen Inhalt im Lateinischen bewahrte, bis eine neue volksmäßige deutsche Form sie erlösen würde. Die lateinische Prosa jener Zeiten ist nicht, was wir heute unter Latein verstehen, sie hat nichts gemein mit der klassischen Schreibart eines Cicero und der ihn später nachahmenden Humanisten; sie ist nicht rhetorisch, behandelnd, elegant; sondern rein erzählend, sachlich, schlicht; sie wird nicht von Männern geschrieben, die ihr stilistisches Können zeigen wollen, sondern von solchen, die per-

sönlich ganz zurücktreten vor dem Stoff, den sie allein getreu bewahren wollen. Hauptsächlich waren es Geistliche: sie schrieben die Leben der Heiligen aus der Volksüberlieferung auf, sie verzeichneten alte Volkssagen in ihren Chroniken, sie bewahrten den wesentlichen epischen Gehalt manches deutschen Gedichtes, das in der weitschweifigen Versbehandlung ihnen ungenießbar war. Sie sammelten alles erreichbare Erzählungsgut aus lateinischen Quellen, sie erschlossen endlich neue Stoffgebiete erzählender Litteratur, indem sie griechische, arabische oder hebräische Fassungen uralter antiker oder gar indischer Dichtung ins Lateinische übersetzten. So sehen wir neben der unübersehbaren Litteratur lokaler Sagen- und Legendenaufzeichnung gegen Ende des 13. Jahrhunderts die großen internationalen Sammelwerke entstehen, in denen fast alle Stoffe der Weltlitteratur im mittelalterlichen Geist gestaltet sind: um 1250 das Speculum historiale des Vincentius von Beauvais, das die Geschichte der Welt, verflochten mit aller Sage und Legende, gibt; um 1260 die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, in der die Summe der christlichen Mythologie, das legendare Leben Christi, der Apostel und aller Heiligen enthalten ist; um 1270 das Directorium humanae vitae seu parabolae antiquorum sapientum des Johannes von Capua, das die indische Fabel- und Novellenlitteratur dem Abendland erschließt; um dieselbe Zeit etwa die Historia septem sapientum Romae, eine Märchen- und Novellensammlung, deren erste Anfänge ebenfalls nach Indien weisen, und die nun, in einer gesteigerten Concentration auf das Dichterische, den Weg durch den ganzen Orient und über Griechenland und Rom gemacht hat; schon früher entsteht eine andere Sammlung orientalischer Erzählungen in der Disciplina clericalis des Petrus Alfonsus; die Geschichte vom Zauberer Virgilius wird ausgestaltet; die fabelhafte Lebensgeschichte des Aesopus wird aus Griechenland herübergebracht; die Geschichte Alexanders des Großen nimmt

nach vielen vorangegangenen antiken und mittelalterlichen Redactionen ihre letzte Gestalt in des Eusebius Historia de prœliis an; die Historia destructionis Trojae wird durch Guido de Columna aufgeschrieben; es erfolgt endlich die Abfassung der Gesta Romanorum, welche antike und mittelalterliche Sage, Scandalgeschichten und Rechtsfälle der römischen Kaiserzeit und populäre Heiligenlegende in geistlicher Auslegung zu Predigtzwecken vereint. Alle diese Werke werden sehr bald auch in Deutschland heimisch, wo sie mit den erwähnten Localsagen und Übersetzungen aus der nationalen Dichtung, wie Herzog Ernst, Brandan, Tundalus, ein großes weitverzweigtes Epos in lateinischer Sprache darstellen. Die Phantasiewirkung des mittelalterlichen Inhalts, die der höfischen Dichtung verloren gegangen war, ist hier wieder erreicht; aber die Abstractheit einer toten, nicht gesprochenen Sprache vermochte doch nicht den vollen sinnlichen Klang zu geben, dessen jene Phantasiegestaltungen zu ihrer wahren dichterischen Wirkung bedurften.

Entstehung der deutschen Prosa.

Es mußte sich das Verlangen geltend machen, die vertrauten Sagen, die man jetzt von dem Zierat höfischen Wesens gereinigt hatte, auch wieder in der eigenen Sprache zu hören. Zur primitiven Rhythmik der frühen geistlichen Epik konnte man nicht zurück, auch nachdem die höfische Mode vorüber war: der Sinn für den Rhythmus des Verses war durch das Geklapper der regelmäßigen Verse ertötet, ein Besinnen auf die alte Dichtung aber schon dadurch unmöglich gemacht, daß die höfischen Poeten, was von ihr noch übrig gewesen war, in reine Reime umgeschrieben hatten. Innerhalb der Versdichtung war also eine Besserung nicht möglich, das zeigt das volksfremde Weiterdichten gelehrter Männer in der conventionellen Versform, das

bis ins 15. und 16. Jahrhundert hinein dauerte und gegenüber dem neuen Stil, der sich vom Volk aus jetzt bildete, ein wahrer Anachronismus war.

Die religiöse Bewegung, die von Franz von Assisi ausging und in Italien den Impuls zu einer neuen innerlichen Kunst gegeben hatte, griff auch nach Deutschland über und brachte den Deutschen die Predigt in der Landessprache und damit eine neue dichterische Form: die Prosa. In den Predigten Bruder Bertholds, des größten franciscanischen Wanderpredigers, ertönte das gesprochene Wort zum ersten Male vor einer ganz großen Volksgemeinschaft (die Kirchen wurden zu eng, auf den Wiesen und Feldern vor den Städten mußte er predigen): es war eine Sprache, die alle verstanden, und doch nicht Alltagsrede.

War hier das Wichtigste, was den Menschen bewegte, das Religiöse, in lebendiger Prosa ausgesprochen, so war es nur natürlich, wenn nun auch die alte volksmäßige Fähigkeit, schlicht und mit höchstem inneren Anteil in Prosa zu erzählen, sich hervorwagte, und der aufgespeicherte Stoff von Jahrhunderten in der neuen litterarisch sanctionierten Form gestaltet ward. Bei den Mystikern, die die franciscanische Bewegung weiterführten und die Prosa als Organ der Predigt und des philosophischen Denkens weiterbildeten, wurde diese Prosa zuerst auch dichterisch selbständig in der Erzählung. Schon in Susos Lebensbeschreibung tritt das epische Moment stark hervor. Bei Hermann von Fritzlar finden wir dann zum erstenmal die Legende in deutscher Prosa, noch ersichtlich im Zusammenhang mit dem Predigtton, in seinem Buch von der Heiligen Leben vom Jahre 1345. Nicht lange darnach wird die Legenda aurea ins Deutsche übersetzt, doch wird diese Übersetzung bald verdrängt durch eine völlige Umarbeitung des lateinischen Buches: um 1400 entsteht der Heiligen Leben, Sommer- und Winterteil, in welchem bloß die internationalen Heiligenlegenden noch den Grundriß der Legenda

aurea beibehalten: alles aber, was in deutscher Überlieferung da war, wird in dieser deutschen Fassung gebracht. Da sind Stücke im Ton der mündlichen Volkssage, wie Sanct Menrat, Legenden von National- und Localheiligen, höfische Epen, wie Hartmanns Gregorius und Reinbot von Durnes Georg, oder das Spielmannslied König Oswald — alles in einheitliche deutsche Prosa gebracht. In dieser Form wird die Legende, gelöst aus der gelehrten Überlieferung, dem ganzen Volk vertraut: das Sommer- und Winterteil wird mit Erfindung der Buchdruckerkunst das am meisten aufgelegte Volksbuch. Neben dieser klassischen Zusammenfassung bewahren einzelne umfangreicher ausgebildete Legenden ein selbständiges Dasein; so des Johannes von Hildesheim Buch von den Heiligen drei Königen, das Buch von der Kindheit Jesu, die Geschichte vom Ritter Tundalus, von Albanus; die Legende vom ungenähten Rock Christi (das alte Spielmannsgedicht Orendel), die Darstellungen von Lucifers Fall, vom Endchrist und jüngsten Gericht. Eine Ergänzung zum rein Legendarischen bilden die Block- und Holzschnittbücher, in denen die gesamte christliche Mythologie weniger episch gestaltet als philosophisch-allegorisch betrachtet wird. Ausführlichen Text hat der Spiegel menschlicher Behaltnis — bei den meisten dieser Bücher beschränkt sich das Wort auf erklärende Unterschriften; was aber die Biblia pauperum, die Ars moriendi, die Defensio inviolatae virginitatis Mariae wertvoll macht, ist doch ein Dichterisches: die Phantasie gestaltet die abstractesten Vorgänge und Beziehungen zu greifbaren Symbolen, sie verdichtet eine ganze Philosophie mit Beweisen und Gegenbeweisen zu Bildern von solcher Prägnanz und Anschaulichkeit, daß die Hand des Künstlers sie nur nachzuzeichnen braucht. Wir verstehen schon hier, daß dieselben Menschen, die ein so unablässiges Bilden und Schauen auf die übersinnlichen Dinge wendeten, in der Dichtung nicht einem grobsinnlichen Unterhaltungsbedürfnis unterliegen konnten.

Fast um dieselbe Zeit wie die Legende entsteht ein zweiter Typus deutscher Prosaerzählung: die Märchen-Novelle. Es ist schwer, einen anderen Ausdruck für die Art der Erzählung zu finden, die mit der Novellenlitteratur anderer Zeiten den Stoff gemeinsam hat, mit dem Märchen aber die gläubige Auffassung, die den Vorgang, selbst wenn er dem wirklichen Leben entnommen scheint, in die Sphäre der Phantasie erhebt. Die älteste Sammlung dieser Art sind die deutschen Gesta Romanorum; die dichterisch stärkste Zusammenfassung die Sieben Weisen Meister. An sie schließen sich im 15. Jahrhundert die großen Erzählungs- oder „Beispiel"-Sammlungen wie das Schachzabelbuch, Ingolds Goldenes Spiel, der Ritter von Turn, das Buch der Beispiele der weisen Meister, die Fabeln des Äsop, die Disciplina clericalis; ferner die einzelnen Geschichten, die eine umfangreichere Ausgestaltung erfahren haben: Apollonius von Tyrus, Fortunat; endlich die wenigen italienischen Novellen, die, zum Teil erst wieder auf dem Umweg über das Lateinische, nach Deutschland gelangen: Griseldis, Guiscardo und Sigismunda, Marina.

Der dritte Typus der Erzählung ist die Historie im eigentlichen Sinne, die durch phantastische Umbildung erst zur Dichtung erhobene Weltgeschichte. Die großen Weltchroniken nach Art des Vincentius von Beauvais pflegen allerdings mehr den kurzen Bericht als die eigentliche Erzählung und kommen deshalb, bei aller Phantastik des Inhalts, formal als Dichtung weniger in Betracht als die Historien, die an einzelne große Gestalten und Geschehnisse sich knüpfen. Als frühestes erscheint hier 1392 die Geschichte der edeln Stadt Troja, wie sie zerstört ward, und die Historie vom großen Alexander, 1444; später Salomo und Marcolph, und das Leben des hochberühmten Fabeldichters Äsopus. Die Geschichte des Zauberers Virgilius existiert im Deutschen nicht als abgeschlossene Dichtung wie im Französischen,

Englischen und Holländischen, nur einzelne Capitel aus ihr tauchen in den Gestis und in den Sieben Weisen Meistern auf. An die phantastische Historie schließt sich die phantastische Reisebeschreibung: Montevilla, der englische Ritter, der Gesehenes mit der zwingenden Phantastik der Überlieferung vereint; Herzog Ernst, der deutsche historische Held, der die Wunder des Orients erfährt; Sanct Brandan, ein andrer Odysseus, der auf seiner Meerfahrt das ganze christliche Fabelreich durchirrt. Von der ganzen Welt, von Himmel, Sternen, Hölle, Schöpfung gibt, im lehrhaften Tone, der Lucidarius Kunde, im Gespräch zwischen Meister und Schüler.

Der vierte Typus der Erzählung endlich ist die Romantische Abenteuergeschichte. Alte Mythen germanischer oder keltischer Herkunft erscheinen hier mehr oder weniger echt bewahrt im Ritterkostüm. Das früheste ist ein ausgesprochner Abenteuerroman im höfischen Sinne, der Lanzelot, der aber ungedruckt bleibt und nicht zum Volksbuch wird; dann die Melusine, 1456, aus dem Französischen; der Tristan nach dem alten deutschen Gedicht des Eilhart von Oberge. Im 15. Jahrhundert schließt sich noch an der Wigalois, nach des Wirt von Grafenberg höfischem Gedicht, und Pontus und Sidonia nach dem Französischen. In größerer Anzahl sieht diese Geschichten erst das 16. Jahrhundert.

Das ist der Umfang der Erzählungslitteratur in der neuen Prosaform, wie sie im 14. Jahrhundert entsteht und im 15. Jahrhundert sich ausbreitet.*

Welcher Art aber ist diese Form? Was bedeuten diese Bücher ästhetisch?

---

* Hier ist die chronologische Übersicht im Anhang zu vergleichen.

„An und für sich ist der Wert dieser Werke ein sehr geringer. Die schöpferische Selbständigkeit der Urheber kommt in Bezug auf die Stoffe so gut wie gar nicht in Betracht. Es sind trockene Prosaauflösungen älterer deutscher Gedichte oder getreue Übersetzungen französischer, lateinischer und italienischer Vorlagen.“ „Indem sie also größtenteils der Herkunft und den Stoffen nach ebenso unvolkstümlich sind, als die meisten erzählenden Werke der früheren Kunstpoesie, hat hier auch noch bei Aneignung des Fremden eine freie, neugestaltende künstlerische Tätigkeit in ungleich geringerem Grade gewaltet, als bei jenen älteren, nicht aus heimischem Boden erwachsenen Dichtungen . . . Als Denkmäler der Sprachbildung und des Geschmacks dieser Jahrhunderte bleiben aber auch unter den Werken, die in andrer Hinsicht ganz unbedeutend und schlecht sind, noch immer viele von Wichtigkeit.“ „Was das Publicum sucht, was ihm die Übersetzer gewähren, ist Unterhaltung, Aufregung, Rührung und Spannung; Stil und Entwicklung stehen zurück.“ „In Frankreich hatte man schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts vielfach die alten Epen in Prosa aufgelöst. Das Beispiel der maßgebenden Nation, das mehr auf das Stoffliche als auf die Formengebung gerichtete Interesse der Zeit, das durch die leichtere und wohlfeilere Vervielfältigung der Litteratur sowie durch die größere Verbreitung der Schulbildung begünstigte stille Lesen, welches gegen die nur dem Ohre voll wahrnehmbaren Reize des Rhythmus und des Reimes verschließt — das alles vereinigte sich, um auch in Deutschland im Laufe des 15. Jahrhunderts die Epopöie durch den Prosaroman allmählich zu verdrängen.“ Das sind die Urteile von vier namhaften Litteraturgeschichten über die Erzählungskunst unsrer Epoche (Golther in Kürschners Deutscher Nationallitteratur 163, I, 415; Koberstein, Grundriß I, 396; Scherer, Geschichte der Deutschen

Litteratur I, 264; Vogt in Pauls Grundriß II, 341.) Sie stimmen darin überein, daß diese Zeit bloß dem Reiz des Stofflichen zugänglich ist; daß sie diesen Stoff aber nicht selbständig erfindet, sondern durch Übersetzung und Überarbeitung gewinnt; daß sie kein Gefühl für Rhythmus hat und keinen Sinn für Form, und also notwendig landet beim „Prosa-Roman", bei der „spannenden" „Unterhaltungslektüre". Es wird kaum an einem Punkt unsrer Litteratur so deutlich wie hier, mit welchen ästhetischen Voraussetzungen „Litteraturgeschichte" getrieben wird.

„Stoff".

Daß der Dichter seinen Stoff erfindet; oder, übernimmt er einen fremden: ihn nicht bloß übersetzt, sondern durch Behandlung („Entwicklung") ihn erst zu etwas Persönlichem macht; das ist eine Tatsache der modernen Litteratur. Wie kann man aus ihr Gesetze ableiten, die für alle Dichtung gelten sollen, und gar für die primitive mittelalterliche Volksdichtung? Was gerade das Mittelalter von der neueren Zeit unterscheidet, ist die Unerfindlichkeit des Stofflichen. Die Überlieferung ist heilig und unantastbar, sie ist nicht nur ästhetische, sondern religiöse Angelegenheit. Wohl wandelt der Stoff sich in den Zeiten, organisch, durchs Weitergeben, wie eine Sitte sich wandelt — aber es wird nicht bewußt erfunden. Das Interesse der mittelalterlichen Dichtung ist also allerdings stofflich; aber darum nicht stofflich im Sinne des modernen Romans: es ist nicht Freude am Neuen, Unerwarteten, an der Spannung und am Effekt ihrer Lösung — denn die Stoffe sind ja bekannt und seit Jahrhunderten vorhanden, die meisten sogar, als Legenden, von der Autorität der Kirche bewacht; es ist Freude am vertrauten Stoff, innerer Anteil daran, Bedürfnis sich immer wieder in ihn zu versenken, sich an ihm zu erbauen. Das kommt in etwas ganz Äußer-

lichem zum Ausdruck: in den ausführlichen Titeln und Capitelüberschriften, die den Hergang, den „Stoff" in großen Umrissen bereits mitteilen, so daß der eigentliche Unterhaltungs- und Spannungsreiz von vornherein vernichtet ist. Man denke sich dieses Verfahren angewendet auf einen heutigen Roman: niemand würde ihn lesen; die Erfindung des Stoffes und dem entsprechend die Spannung des Lesers ist eben der modernen Dichtung wesentlich. Verwendet sie dennoch einen bekannten Stoff, so macht sie ihn entweder durch psychologische Motivierung erst interessant und wahrscheinlich, oder sie discutiert ihn als Problem, das dann womöglich eine von der Überlieferung abweichende Lösung erhält. Diese Möglichkeiten gegenüber dem bekannten Stoff sind der mittelalterlichen Dichtung verschlossen: sie duldet keine Behandlung, die den Stoff zur Belustigung des Verstandes zubereitet, sie gibt ihm „nur" die angemessene epische Form. Ist diese Form die Prosa, so muß wohl Prosa damals etwas wesentlich anderes gewesen sein, als heute.

„Form".

Wir sehen heute in der Prosa nicht eine Form der Dichtung, sondern einen Gegensatz zum Dichterischen, wie in der Bezeichnung „prosaisch", „Altagsprosa" deutlich wird. Der Vers, der die gemeine Rede ersichtlich in etwas anderes umwandelt, ist unserm Begriff von Dichtung wesentlich. Ist er es aber überhaupt und für alle Zeiten?

Die Dichtung hat kein eigenes sinnliches Material: sie muß es sich erborgen. Die Sprache der Worte, auf die sie angewiesen ist, ist eine Sammlung von Benennungen, durch die die Menschen sich unter einander verständigen. Nun ist das Schaffen dieser Benennungen und ihrer Beziehungen ursprünglich ein dichterischer Vorgang. Aber es bleibt nicht bei der primitiven Gefühls-

Interjection, der das Geistige vom sinnlichen Klang noch untrennbar ist: die Wiederholung stumpft das Sinnliche immer mehr ab, der Klang wird gewohnt und erschüttert nicht mehr. Der Wort-Sinn wird selbständig und gebraucht den Wort-Leib nur noch als Zeichen, dessen Bedeutung allen klar ist, genau wie in der Schrift der Buchstabe ein solches conventionelles Zeichen wird, dem man das ursprüngliche Bild nicht mehr ansieht. Soll nun mit der abstract gewordenen Sprache ein Gefühlseindruck erreicht werden, so muß das ursprüngliche Verhältnis zwischen dem Geistigen und Sinnlichen des Wortes wiederhergestellt werden. An Stelle des schnellen und wahllosen Hinsprechens der Worte, wie der praktische Verkehr der Menschen es mit sich bringt, muß eine Auswahl der Worte, eine besondere Stellung und Verknüpfung treten, in der der sinnliche Klang des Wortes wieder fühlbar wird. Alles Dichten ist ein Neuschaffen und Verjüngen der Sprache: die Worte, die wir täglich brauchen, stehen durch die Wucht des Ausgedrückten in einer neuen Gestalt (Klang), in einer anderen Verbindung (Rhythmus) da, sie sind gezwungen, den Gefühlsklang wieder von sich zu geben, der ihr eigentliches Wesen bei ihrer Erschaffung war. Sie werden nicht mehr bloß verstanden, sondern zugleich gefühlt, und das ist dichterische Wirkung.

Demnach ist Dichtung nicht gebunden an die Wiederkehr des gleichen Zeitmaßes (Takt) oder des gleichen Klangs (Reim), wie die Metrik definiert; es kann, was wir Prosa nennen, ebensosehr Dichtung sein als das, was in einem bestimmten Versmaß fortschreitet: sofern es nur auf einen andern Ton hinaufgestimmt ist, als den der täglichen Rede: auf den dauernd gehobenen Ton, in dem jedes Wort mit anderem Klang und andrer Betontheit andere Inhalte offenbart, als die gewöhnliche begriffliche Mitteilung von Mensch zu Mensch sie zu geben vermag.

In diesem Sinne ist die Prosa des 14. und 15. Jahrhunderts Dichtung.



Die neuere Zeit kennt solche Prosa nur als Form der mündlichen Volkserzählung: das Volksmärchen ist uns seit der Entdeckung durch die Brüder Grimm dafür typisch geworden. Das Volk hat ja selbst in seiner Umgangssprache, in dem wenigen aber nachdrücklichen Sprechen das Sinnliche, Ursprüngliche des sprachlichen Ausdrucks bewahrt; es denkt und spricht anschaulich, nicht abstrahiert. Was es in der Sprache des täglichen Lebens besitzt, hat es dann gesteigert, wenn es erzählt: da ist jedes Wort Erfüllung des Inhalts. Diese volksmäßige Fähigkeit der Erzählung ist ein einziges Mal, im 14. und 15. Jahrhundert, aus dem Dunkel der mündlichen Überlieferung ans Licht getreten und hat der ganzen Litteratur einer Zeit den Charakter gegeben. Es war eine Zeit volksmäßiger Cultur: das Bürgertum der Städte war in allem Geistigen führend geworden; es gestaltete das, was Rittertum und Kirche ihm überliefert hatten, für die Gesamtheit des Volkes. Und wie die Bilder der Zeit je nach den Landschaften verschiedene Schulen erkennen lassen: die schwäbische, fränkische, cölnische, oberrheinische, und doch alle derselben Einfalt und Innigkeit voll sind, so weist auch die Prosa die verschiedenen Mundarten auf und ist doch nur eine Sprache im dichterischen Sinne. Wie sehr diese Dichtung allen gemein ist, wird symbolisiert durch die neue Buchdruckerkunst. Schon kurz vor ihrer Erfindung begegnet eine Massenanfertigung und ein Massenvertrieb von Handschriften, die jetzt schon meist das Papier statt des Pergaments verwenden. Von eigentlichen Volksbüchern kann erst die Rede sein beim gedruckten Buch. Es ist ein Irrtum, wenn man meint, daß durch den Buchdruck die Dichtung papieren geworden sei, und das laute Vorlesen alsbald vom stillen Lesen sei verdrängt worden. Das mag beim lateinischen Buch, das für den Gelehrten bestimmt war, der Fall gewesen sein: das deutsche Buch aber war nicht nur Lesebuch, sondern Bilderbuch: der Holzschnittt sollte denen, die selbst nicht lesen konnten, den Inhalt veranschau-

lichen, so daß sie eine Freude an dem Buche hatten, auch wenn nicht daraus vorgelesen wurde. Ins breitere Bürgertum waren die teuren Pergamenthandschriften nie gedrungen, ein Vorlesen aus solchen Handschriften, das nun durch den Buchdruck verdrängt worden wäre, hat es im Volk nie gegeben, bloß an Höfen, bei reichen Gelehrten, Geistlichen. Jetzt erst wurde das Buch überhaupt im Volk heimisch. Daß es in erster Linie laut vorgelesen wurde, davon haben wir, außer den Holzschnitten, die Zeugnisse der Vorreden; so im Eulenspiegel, wo es heißt „und die Lesenden und Zuhörenden mögen gute kurzweilige Schwänk daraus fabulieren". (Und das noch 1515!) Auch das große Format der Bücher („Bibelformat") spricht für das Vorlesen: man hatte noch wenig die kleinen Ausgaben, die man mit der Hand halten und für sich lesen kann: man setzte sich mit dem großen Buch an den Tisch, an das Lesepult, die gegebene Stellung zum Lautlesen. War man allein, so las man so, wie heute der Bauer noch seine Bibel liest: laut für sich. — Aus dem allem soll deutlich werden, was für den, der diese Volksbücher wirklich kennt, keines Beweises bedarf: daß die damalige Prosa keine Schreibtischprosa war, sondern eine lautgesprochene Prosa, die noch Menschen mit Ohr voraussetzte. Das ist für diese Zeit so charakteristisch wie für keine andere Zeit unsrer Litteratur — ihr dieses absprechen, wie es das oben citierte Litteraturgeschichtsurteil tut, kann bloß die offenbare Unkenntnis der Denkmäler.

„Übersetzung".

Wie der Vorwurf der Stofflichkeit und des Mangels an Form erledigt sich, wenn man diese Bücher selbst liest und nicht nur die Annalen der Litteraturgeschichte befragt, der Vorwurf der Unselbständigkeit und Unoriginalität, des Mangels am „Schöpferischen". Gewiß, der größte Teil dieser Prosa ist Übersetzung.

Aber was heißt damals Übersetzen? Es heißt nicht, ein fremdes Werk bewundern und darum mit möglichster Bewahrung seiner Eigentümlichkeit in die eigene Sprache übertragen — sondern es heißt, einem Stoff, der einem vertraut ist, der als gemeinmittelalterlich keiner einzelnen Nation gehört, die nationale dichterische Form geben. Das Lateinische, aus dem hauptsächlich übersetzt wird, ist ja nicht von Römern geschrieben, sondern von mittelalterlichen Menschen — es ins Deutsche umschreiben heißt einfach: dem, was der allgemeinen Gestaltung nach einem schon gehört, nur noch den Klang der eignen Sprache verleihen, es gleichsam in Musik setzen. Die Fähigkeit, durch den Klang eines Wortes dem Ausgedrückten einen Gefühlsgehalt zu erschaffen, der vorher nicht da war, macht es jener Zeit entbehrlich, fremde Stoffe erst durch umständliche Behandlung zu nationalisieren, welches unser heutiges Auskunftsmittel ist: sie kann von Wort zu Wort übersetzen und es entsteht dennoch ein Kunstwerk, das ans Gefühl sich wendet, während das lateinische Original ein trockner Bericht war, der nur dem Verstande das Sachliche übermittelte.

Wie alle mittelalterliche Dichtung ist auch diese Übersetzung anonym. Von den hauptsächlichen Büchern: Den Gesta Romanorum, den Sieben weisen Meistern, wissen wir den Übersetzer nicht. Ist durch Zufall ein Name bewahrt wie der des Hans Mayr von Nördlingen, der die Historia Trojana übersetzte, des Türing von Ringoltingen, der die Melusine verdeutschte, des Otto von Diemeringen und Michael Velser, die den Montevilla übersetzten, so ist damit nichts geändert: es wird nur bestätigt, daß der Einzelne (der natürlich immer einen Namen gehabt haben muß) ganz unpersönlich, ganz im Geiste des Volkes schafft. Sehen wir Adlige selbst als Übersetzer, wie Eleonora von Schottland, sehen wir andere in ihrem und anderer Fürstlichkeiten Auftrag arbeiten, so scheint eine abzweigende höfi-

sche Kunstpflege auf den ersten Augenblick vorhanden. Aber es scheint auch nur so: im Grunde, im Wesentlichen richten sich diese Übersetzer völlig nach dem herrschenden Volksgeschmack, sie wenden in ihren Ritterromanen die Sprache an, die das Volk in seinen Legenden sich gebildet hatte, und ihre Werke: Melusine, Wigalois, Pontus, wären damals nicht Volksbücher geworden, wenn sie zu dem volksmäßigen Stil der Zeit sich in Gegensatz gebracht hätten. Das gilt auch von den Gelehrten, so weit sie noch nicht bewußte Humanisten sind: sie kommen nur zu Worte in dieser Dichtung, insofern sie den Gesetzen volkstümlicher, allen verständlicher Darstellung sich unterwerfen. Äußert sich ihre lateinische Bildung einmal in einem Accusativ mit Infinitiv, im ausgiebigeren Gebrauch von Synonymen, so ist doch das Wesentliche, daß sie trotzdem anschaulich erzählen können, daß sie noch über dieselbe Kraft der Sprache verfügen, die der ganzen Zeit eigen ist. In diesem Sinne sind Doktor Hartlieb, Antonius von Pforr, selbst Steinhöwel trotz ihrer Bildung, trotz ihrer Widmungen an Humanismus fördernde Fürsten, Volkserzähler gewesen: ihnen war der Stoff noch die Hauptsache, sie wollten nicht sich, sondern den Stoff hören, sie sind noch eigentlich anonym. Auf der Grenze zum Persönlich-bewußten steht Niclas von Wyle, der in der Theorie ein wilder Latinist ist, und doch im Erzählen noch fast alle guten Eigenschaften seiner Zeit zeigt. Er will allerdings schon die Sprache verbessern, er schreibt eine bewußte Orthographie, er setzt eine eigne Interpunction. Er prägt überhaupt erst den Begriff der Übersetzung und überlegt sich ihre Principien in seinen „Translazionen oder Tütschungen". Aber er setzt, in der eigentlichen Erzählung, nirgends hinzu, und gibt, außer in seinen Vorreden, nichts Eigenes; ja, er erweist in der Übersetzung von Euriolus und Lucrezia sogar sehr charaktervoll die Unfähigkeit der epischen deutschen Prosa, romanische Rhetorik und Psychologie wiederzugeben; was zu derselben Zeit der deutsche Über-

setzer des Decameron, Arigo, erfahren mußte. Auch bei Albrecht von Eyb begegnen noch einfache Geschichten, da er nur durch Beispiele belegen, nicht selbständig schaffen will; so gelingen ihm die Geschichten von Guiscardus, Albanus und Marina. Wie der Humanist aber selbständige Erzählung auffaßt, zeigt Erhart Groß in seiner Grisardis: hier wird regelrecht declamiert, antike Citate, antike Vorbilder werden angebracht, das Interesse gehört nicht mehr der Geschichte, sondern der Reflexion über sie. Bezeichnend ist es, daß er den epischen Rhythmus, der im Stoffe selbst noch lag, nicht fühlt, sondern unwissentlich zerstört, indem er (gerade wie ein moderner Bearbeiter es tun würde) die märchenhafte Verteilung und Steigerung der Prüfungen: daß erst das eine Kind geraubt wird und dann das andere, ändert, und die Kinder auf einmal der Mutter weggenommen werden läßt — um seine Leser nicht durch Wiederholung zu langweilen, um das (untergeordnete) Stoffliche möglichst rasch abzumachen. Man vergleiche mit dieser zerfahrenen, immer zwischendrein mit Wissen prunkenden Übersetzung die mitteldeutsche (ungedruckte) oder die Steinhöwelsche Griseldis, und man wird den Unterschied zwischen Volksdichtung und Schreibtischpoesie merken. Der moderne Herausgeber natürlich „steht nicht an" dieser Grisardis „unter den bekannten älteren Behandlungen dieses Stoffes in deutscher Sprache stilistisch die erste Stelle einzuräumen" und führt als Belege dafür „belebte Darstellungsweise", „hübsches Bild", „Wortspiel" usw. an.

Der Verfasser der Grisardis ist mit seiner Nachahmung eines fremden Stils in deutscher Sprache in jener Zeit eine Ausnahme. Den andern Übersetzern allen ist das Umdichten des Fremden in den Geist der eignen Sprache selbstverständlich. Aber es ist darum nicht weniger Verdienst, wie die Kunst eines Mozart dadurch nicht geringer wird, daß gute Musik ihm selbstverständlich ist. Sonst müßte ja viele moderne Kunst, der man die Qual und

Arbeit anmerkt, höher stehen, als die alte und naive Kunst die es „gar nicht anders weiß".

„Prosaauflösung".

Auch das Übersetzen älterer deutscher Verspoesie in die Prosa, die vielgeschmähte „Prosaauflösung", ist nicht Mangel an Schöpferkraft. Es ist der Mut, den nur schöpferische Zeiten haben, eine fremdgewordene Form pietätlos zu zerschlagen, um das Wichtigere, den Inhalt, zu retten. Es ist der Instinkt für das Gute, wo es zu finden ist, wenn man Einzelheiten der früheren Gestaltung dennoch getreu bewahrt: es herrscht keine falsche Furcht vor dem Plagiat, die es hindern könnte, eine Zeile, einen Satz, der in dem älteren Werk unübertrefflich gut gesagt ist, wörtlich beizubehalten. Die Umgestaltung, die im übrigen eintritt, ist so stark, daß sie höchste Dichtung genannt werden muß. Nur das epische Geschehen ist beibehalten, der Kern, der in der alten Versbehandlung kaum zu erkennen war, und damit kommt das Dichterische überhaupt erst zu seiner Wirkung. So ist es möglich, daß eine Tragödie wie Gregorius auf dem Stein, die das 13. Jahrhundert in der Behandlung eines seiner berühmtesten Dichter gekannt hatte, jetzt erst die Form annimmt, in der sie erschüttert, obgleich am Hergang nichts geändert ist; nur: das Wesentliche ist vom Unwesentlichen geschieden, die Versgewandtheit des höfischen Dichters ist durch die schlichten Worte des Volksmärchens ersetzt, das „überlegene" Spiel des Causeurs weicht dem Ernst einer tragischen Weltauffassung, die doch voll unendlicher Versöhnung und Milde ist. Man höre die reine Darstellung der Liebe der Geschwister, wie die Prosa sie gibt:

„Da unterwandt sich der Junkherr seiner Schwester und pflag ihrer mit Treuen. Und was sie von ihm begehrt, das gewährt er sie alles, und wohnten allzeit bei einander in rechter Treu und

Liebe. Der bös Geist neidet da die reine Liebe und mocht sie nit erleiden und riet dem Herrn nach seiner Schwester Liebe. Da kehret er seine Liebe auf falschen Mut und verirret ihn seiner Schwester Schöne. Und der Feind schuf, daß er bei seiner Schwester schlief. Da ward sie eines Kindes schwanger."

Und nun lese man Hartmann von Aue. (Leider kann ich, der Kürze des Raumes und der Langenweile wegen, nicht den ganzen Wortschwall hersetzen, sondern lasse etwa 90 Verse weg, die die Sorge des Junkers um die Schwester und die Anfechtung durch den Teufel schildern; nur das Wesentliche folge):

„Nun fristet er's bis an eine Nacht,
da mit Schlafe war bedacht
die Jungfrauwe, da sie lag.
Ihr Bruder Schlafes nicht (en-)pflag:
Auf stund der Unweise
Und schlich harte (sehr) leise
zu ihrm Bette, da er sie fand,
und hub das ober Gewand
auf mit solchen Sinnen,
daß sie es nicht ward innen,
bis er darunter zu ihr kam
und sie an seinem Arm (ge-)nahm.
O weh, was wollte er drunter?
Ja läge er baß besonder.
Es waren von ihnen beiden
die Kleider gescheiden (geschieden)
bis an das Decklachen.
Da sie begunde wachen,
da hätt er sie umfangen.
Ihrn Mund und ihre Wangen
fand sie ihm so gelîme (fest anschließend) liegen,

als da der Teufel will (ge-)siegen.
Nun begunde er sie triuten (lieben)
mehr, denn vor den Liuten (Leuten)
zuvor war seine Sitte.
Hie verstund sie sich mit(e),
daß es ein Ernst sollte sein.
Sie sprach 'Wie nu, Bruder mein?
Was willst du beginnen?
Laß dich von deinen Sinnen
den Teufel nicht bringen.
Was bedeutet dies Ringen?'
Sie gedachte: 'Schweig ich stille,
so ergaht des Teufels Wille,
und werde meines Bruders Braut;
und werde ich aber laut,
so haben wir immer mehre
verloren unser Ehre.'
Also versäumt sie der Gedank,
bis daß er mit ihr (ge-)rang,
denn er war stark und sie krank, (schwach)
daß er's ohne der Guten Dank
brachte auf ein Endespiel:
da war der Treuen allzu viel.
Darnach blieb es ohne Bracht (Lärm).
Also ward sie der selben Nacht
Schwanger bei ihr Bruder."

Man meint nicht, daß die Prosa aus diesen Versen hervorgegangen ist, man glaubt vielmehr, daß die Prosa das ursprüngliche ist, und der törichte Plauderton der Verse einer späteren verderbten Zeit angehört, die keines wahren Ernstes mehr fähig ist, der selbst in einer tragischen Geschichte das witzige Ausmalen

heikler Situationen intellektuelle Überlegenheit bedeutet; es ist die Art, wie Wieland sich über alte Sagen lustig zu machen pflegt — ans Mittelalter gemahnt hier nichts. Um so erstaunlicher erscheint, im Verhältnis zu dieser Vorlage, die schöpferische Kraft der Prosa. Und das gilt von allen Sagen, die aus dem Vers in die Prosa übersetzt wurden: sie haben in ihr erst wahres dichterisches Leben gewonnen.

Die deutsche Litteraturwissenschaft allerdings weiß hiervon nichts. Wieder ist Wilhelm Grimm der einzige gewesen, der das Richtige sah und aussprach: „Wie auffallend vielen die Meinung sein mag, wir gestehen es offenherzig: diese Gedichte erscheinen wiederum viel reiner und poetischer in den später manchen zu teil gewordenen prosaischen Bearbeitungen. Hier ist durch Wegschneidung des Geschwätzigen das Ganze strenger zusammengefaßt, und die reizend naive Sprache der eben entstehenden Prosa spricht das Poetische viel klarer aus, als jene oft mühsam sich aneinander drängenden Reime. Das hat das Volk auch wohl empfunden, daher alle die Volksbücher in Prosa aufgelöst sind". (Kl. Schr. I. 64.) Die heutige Litteraturbetrachtung ist anderer Meinung. „Manches altdeutsche Gedicht, wie Hartmanns Gregor oder die Legende von König Oswalt ist so noch am Ausgang des 16. Jahrhunderts und im 17. beim prasselnden Feuer am Kamin in der deutschen Familie gelesen worden: wenn es auch nur, im Vergleich zu den poetischen Werken, schlechtere Prosaauflösungen waren," versichert F. Wilhelm in seinen „Deutschen Legenden und Legendaren" 1907. Und eine ausführliche Untersuchung über die Prosa des Gregorius (A. Seelisch, Zschr. f. dtsche. Philologie, 16) kommt zu dem Ergebnis: „Auch die beste Prosa wird einem guten Gedichte gegenüber immer den kürzeren ziehen; diese trockene und matte Prosaauflösung aber hält mit dem künstlerisch durchdachten und mit psychologischer Feinheit durchgeführten Original keinen Vergleich aus. Man hat durchweg den Eindruck, als wenn man einen Raf-

fael in grober Holzschnittmanier wiedergegeben sieht." Der Name und Begriff Raffael ist hier kein Zufall; er zeigt symbolisch, wie die italienische Renaissance, die die alte Prosa und den alten Holzschnitt uns zerstörte, bis auf den heutigen Tag von unserm künstlerischen Urteilen so völlig Besitz ergriffen hat, daß wir unsere nationale Volkskunst gar nicht mehr natürlich genießen können, daß wir die Gotik messen nach der Renaissance.

Renaissance und Reformation.

Die Renaissance hatte in Italien um die Wende des 16. Jahrhunderts an Stelle der naiven Gestaltung die bewußte kunstmäßige Behandlung gesetzt. Das durch Jahrhunderte, an der Ausgestaltung mittelalterlich-christlicher Inhalte, gewonnene Können war sich seiner selbst bewußt, war allmählich Selbstzweck geworden. Malerei und Dichtung wollten nicht mehr Ausdruck im Dienste eines Geistigen sein, das durch die Kritik des erwachenden Verstandes überdies in Frage gestellt war, sondern selbständige Lösung formaler Probleme, die alle um das aus der Antike abstrahierte Ideal des Schönen sich mühten. In der bildenden Kunst kam es an auf die plastische gesetzmäßige Durchbildung der Form, auf den gesetzmäßigen Aufbau des Bildes, in der Dichtung auf die schöne, geschmückte, gut gebaute Rede, auf den nach antikem Schema richtig gebauten Vers. Was in Italien sich organisch entwickelt hatte, weil es dem südlichen Volkscharakter entsprach, das ward als ein fertiges Formenideal von dem Deutschen des 16. Jahrhunderts unvermittelt übernommen. Es konnte nichts Gutes daraus werden, daß er die eigene Entwicklung plötzlich abbrach, und das aufgab, was er hatte: naive Ausdruckskunst, um dem nachzustreben, was er nie ganz haben sollte: bewußtes Bilden formaler Schönheit.

Am frühesten bekam das die bildende Kunst zu spüren: mit dem

mittelalterlichen Glauben und seinem Reichtum an Symbolen war ihr aller Stoff entzogen, mit dem neuen Können, das ihr aus Italien kam, ward ihr alle Form zur Unnatur, zur Wissenschaft und zum Problem. So wurde die Schöpferkraft eines Dürer durch Theorie und Studium gelähmt, und seine Schüler und Zeitgenossen fielen alle mit ihm in ein blindes Überschätzen des Fremden, Complicierten, Geschmückten, des formal Schönen und erlernbar Richtigen. Das Andachtsbild und der Holzschnitt des 15. Jahrhunderts, die der neuen Gelehrsamkeit „unvollkommen" schienen, waren noch Volkskunst gewesen — der Mangel innerer Notwendigkeit des Stoffes, das Schwinden einer gemeinsamen gläubigen Weltanschauung, das Überhandnehmen einer sinnlosen fremden Ornamentik machte die bildende Kunst zur Luxuskunst, die der Nation fremd wurde und bald nur noch decorativ den Höfen und dem Ausland diente.

Mit der Dichtung ist es nicht so schnell gegangen: es hat noch hundert Jahre seit dem Eindringen der Renaissance gedauert, bis auch die Sprache in die Fesseln gelehrter Regelmäßigkeit nach antikem Muster geschlagen war. Es wurde zunächst nur die humanistische Kritik an dem Phantasieinhalt der mittelalterlichen Dichtung wirksam; ihre Form, die volksmäßige Prosa, wurde aus der alten Zeit in die neue hinübergerettet — durch Luther. Seine religiöse Tat, die Reformation, zerschlug zwar den mittelalterlichen Inhalt: die Legende war ihm „Lügende", alle Phantasieanschauung bewußte Fälschung, Priestertrug; er war hier von derselben Wirkung wie die Kritik des Humanismus, ja er machte die Abstreifung der mittelalterlichen Mythologie, die dem Humanisten bloß das Erfordernis des Gelehrten war, zum ersten Gesetz des neuen Glaubens, zum Gesetz fürs Volk. Sogar die katholische Kirche mußte ihm hierin folgen und unterzog die Überlieferung einer so gründlichen Revision, daß von der alten Dichtung fast nichts am Leben blieb. Seiner Form nach aber ward

das dichterische Erbe des Mittelalters durch denselben Luther bewahrt: durch die Verdeutschung der Bibel, die im Mittelpunkt der neuen Lehre stand; denn die Sprachgewalt der ausgehenden mittelalterlichen Dichtung wirkte in ihr weiter. Mit dieser Feststellung soll Luthers persönliche Leistung nicht herabgesetzt werden. Es ist selbstverständlich, daß bei einem Menschen, der unsrer ganzen Cultur ein andres Gesicht gab, die Macht der Persönlichkeit auch im Stil zu spüren sein muß: er ist schärfer, differenzierter in seinem Ausdruck; der neue Inhalt, die Begeisterung des Kampfes verleiht ihm oft noch mehr Concentration und Nachdruck als seinen Vorläufern. Aber die Fähigkeit, eine einfache, klingende, rhythmische Prosa zu schreiben, hat er doch mit der Zeit gemein, aus der er hervorging. Die Fähigkeit, ein fremdes Original umzuschaffen, im Geist der eigenen Sprache das Fremde neu zu dichten, mit den geringsten Mitteln, mit dem scheinbar kleinsten Kraftaufwand: sie ist die Fähigkeit seiner Zeit, und ist in unsrer gesamten Litteratur zu keiner andern Zeit je in dem Maße dagewesen. Luther ließ sich von den Humanisten den griechischen und hebräischen Urtext seiner Bibel machen — den Humanisten-Stil hat er nicht übernommen. Er hat in dieser seiner Übersetzung — bei aller Gelehrsamkeit — als Volk geredet, und ist mit seiner Person so sehr zurückgetreten wie nur ein Dichter des 15. Jahrhunderts. Man muß die Sprache der Lutherschen Bibel nicht mit der sehr ungleichartigen Bibelübersetzung nach der Vulgata vergleichen, die vor ihm in Deutschland verbreitet und viel gelesen war, man muß sie vergleichen mit der Sprache der Legenden und Volksbücher: denn fürs ausgehende Mittelalter war die Bibel ja nicht das höchste, was zu gestalten war; man spürt es der ersten deutschen Bibel an: hinter ihr stand nicht das gesamte Volk, wie hinter den Legenden, die der wahre Mittelpunkt des religiösen Lebens damals waren; und sie stehen der Lutherschen Bibel an Kraft und Schönheit wahrlich nicht nach.

So sehen wir denselben Menschen, der die mittelalterliche Dichtung durch seine Tat zerstört, im formalen Banne dieser Dichtung bei seinem größten schriftstellerischen Werk. Er bewahrt unbewußt das Leben des Mittelalters, er macht es in der Sprache seiner Bibel dauernd wirksam und gibt dem Volk auf der anderen Seite wieder, was er ihm genommen: eine heilige unantastbare Überlieferung in einer einzigartigen Form. So ist die Luthersche Bibel das einzige Volksbuch geworden, das wirklich am Leben blieb: seine Form wurde getreulich in der ursprünglichen Schönheit bewahrt, was auch die Sprache für Wandlungen durchmachte: die Heiligkeit des Inhalts schützte die Form vor den „bessernden" Händen, die von nun an alle andere alte Dichtung langsam aber sicher zerstörten. Außer in der Orthographie und Interpunction lesen wir die Bibel heute im wesentlichen wörtlich wie Luther sie schrieb — ein solches litterarisches Leben ist keinem andern Buch je zuteil geworden. In den schlimmsten Zeiten deutscher Sprachverderbnis haben sich Dichter an der Sprache der Bibel Mut gelesen zur Dichtung — sie haben damit schließlich nichts anderes erfahren, als die lebendige Fortwirkung mittelalterlicher Poesie.

Volksbücher des 16. Jahrhunderts.

Zwischen 1500 und 1530 wurden zunächst die alten Volksbücher des 15. Jahrhunderts noch weitergedruckt, aber immer spärlicher. In derselben Zeit entstehen neue Volksbücher: es sind fast nur Übersetzungen aus dem Französischen, die wirklich, durch ihr Ritterkostüm, der Zeit des Kaisers Maximilian sich mögen empfohlen haben: Hug Schapler, Loher und Maller, Herpin, Olwier und Artus, Valentin und Orso, Fierabras, Haimons Kinder, Octavian, Magelone.* Sie stellen alle den Typus der roman-

---

* Hier ist die chronologische Übersicht im Anhang zu vergleichen.

tischen Sage, den Abenteuerroman dar. In den meisten ist Sprache und Darstellung noch auf derselben Höhe wie im 15. Jahrhundert. Aber daß von aller Erzählungslitteratur dieser Typus hauptsächlich gepflegt wird, ist charakteristisch. Dieser Dichtung spürt man an, daß sie allmählich immer weniger ernsthafte Angelegenheit der Nation ist — die Nation ist bald mit anderen Dingen beschäftigt. Der Glauben gegenüber der mittelalterlichen Stoffwelt ist schon im Sinken, an seine Stelle tritt das Unterhaltungsinteresse am romantischen Stoff. Auch äußerlich werden diese Bücher jetzt anders. Sie verlieren das große, schwere Format und damit ihre Bestimmung, im Hause des Bürgers vorgelesen zu werden. Es werden kleine handliche Bändchen gedruckt, die man bequem in der Hand halten, die man leise lesen kann. Die gerade gotische Type, die sachliche Schwabacher wird verschnörkelt und krümmt sich zur Fraktur. Der streng lineare, anonyme Holzschnitt, der so völlig der anonymen Erzählungskunst entsprach, weicht der überladenen, vielstrichigen, das Malerische durch Schraffierung bis zur Undeutlichkeit nachahmenden Illustration durch Künstler, die einen Namen und einen „persönlichen Stil" haben. Außer Hans Weiditz und dem Meister des Fortunatus ist in dieser Zeit keiner, der die von Italien herüberkommende äußere Vollkommenheit der Darstellung mit dem Buchstil in Einklang bringen kann. Meist macht sich um die Bilder und überall im Buchsatz noch ein fremdes, häßliches Ornament breit, das das schnelle Sinken des Geschmackes wohl am deutlichsten vor Augen führt.

Seit 1530 etwa werden dann die Wirkungen der Renaissance und Reformation an den alten Dichtungen selbst verspürt: man fängt an, ihren Stil nicht mehr modern und gewandt genug zu finden, und man kann die alten Stoffe nicht mehr vertragen. Bücher wie die Heiligenleben scheiden ganz aus: sie waren den Katholiken, die im Tridentinum ihre Mythologie reinigten, bald

so anstößig wie den Protestanten. Auch die fabelhaften Geschichten eines Alexander, Brandan, Montevilla werden nicht mehr gelesen: sie paßten nicht mehr in das von der Renaissance gereinigte Weltbild. Im Eingang des „Finkenritters", der die alte volksmäßige Form des Lügenmärchens vertritt, sind Phantasievorstellungen aus Montevilla und Brandan bezeichnenderweise ironisch als Lüge und Aufschneiderei verwendet. Wenn nach dem Meß-Memorial des Frankfurter Buchhändlers Harder noch 1569 die Sieben weisen Meister das meistverkaufte Buch waren, so scheint das dem zu widersprechen. Aber was den Sieben weisen Meistern, den Gesten, dem Buch der Beispiele, dem Ritter vom Turn noch im ganzen 16. Jahrhundert Leser sicherte, war nicht die Phantasie ihres Inhalts, sondern das moralische Interesse, das man jetzt in sie hineinlegte. Das zeigen besonders die Umarbeitungen im moralisch-protestantischen Sinne, die z. B. den Gestis Romanorum als „Sittlichen Historien und Zuchtgleichnissen der alten Römer" und dem Ritter vom Turn zuteil wurden. Neben dem moralischen Interesse, das alte Dichtungen zu Beispielen der Zucht und Sitte macht, tritt in andern Umarbeitungen und Neuschöpfungen das romantisch-sentimentale Unterhaltungsinteresse immer deutlicher hervor. Der Hug Schapler, der 1500 erschienen war, galt im Jahre 1537 schon als veraltet und erfuhr eine völlige Umarbeitung. In der Vorrede zu dieser heißt es:

„Dieweil aber diese Verdolmetschung vor vielen Jahren, und eben in der Zeit, darin nicht allein die teutsch, sondern alle Sprachen und Zungen ihren rechten Gebrauch, auch Glanz und Schein, nicht so vollkommenlich als jetzund in Übung gehabt haben, beschehen ist, wie es dann im alten Exemplar augenscheinlich und klärlich erscheinet, ist es wohl zu vermuten, daß auch an vielen Orten dieses Buches rechter Sinn, Verstand und Meinung, nach der jetzigen Welt Lauf, Sitten, Gebärd, Wesen und Wandel, aus Einfältigkeit aufs aller schlechtest, nach Gestalt derselbigen Zeit,

wie sich denn der Schreiber selbst bekennt, welches doch der jetzund lebenden jungen Welt unverständig, dargetan und beschrieben sei worden. . . ." Die Geschichte ist völlig neu erzählt, verändert, erweitert. Es zeigt sich, was diese Zeit, unter der Einwirkung der Renaissance und ihrer Rhetorik, als Stil empfindet: Ausschmückung, Reichtum des Details; denn Einfachheit und Angemessenheit ist als Armut verpönt. In der alten Ausgabe heißt es von Hug Schapler „und gewann eines Ritters Tochter so lieb in dem Land zu Hennegau, so daß sie ward von ihm eines Kinds schwanger." Das wäre episch; bloß erzählt. Der Bearbeiter schildert: „ . . . ward eines mächtigen Ritters Tochter so in inbrünstiger Liebe gegen ihm entzündt, daß sie weder Tag noch Nacht Ruh noch Rast mochte haben, derhalben sie mancherlei Gedanken hätt, wie sie mit Fug zuwegen möcht bringen, daß ihr der Hug zuteil würd. Und auf eine Nacht sie eine ihrer getreuen Dienerin abfertiget mit einem geschriebnen Brief, welcher unter anderem inhielt also: Und du allerliebster Hugo, auf diesen Tag ist mein Herz mit Venus Pfeil getroffen, und in ganzer Lieb gegen dir entzündt, also daß ich keine Nacht ohn dich schlaf; darumb: Frau Glück ist dir jetzund vor der Thür, nimm sie an, auf daß sie dir nicht ungünstig werde . . ." (Nach langer Beschreibung des Liebesgemachs) „Was da für Freud gewesen sei bei ihnen zweien, gibt allen Liebhabern und Buhlern zu disputieren, dann mir solches nit möglich ist auszusprechen; ich glaub aber nit, daß größer Wollust und Freud sei gewesen bei Euriolo und Lucrecia . . . Und (daß ichs nit zu lang mach) so gingen sie zuletzt zu Bett, und ward ihnen die Nacht sehr kurz." Man sieht worauf es ankommt: Erfindung von Situationen, in deren Ausmalung sich Stil, Geschmack, Bildung zeigen soll. So geht es unmerklich von der alten sachlichen Abenteuergeschichte durch solche Erweiterung und Hinzuerfindung zur ganz freien Erfindung — zum modernen Roman im eigentlichen Sinne. Diese Entwicklung wird in einem

Einzelnen besonders deutlich, in Jörg Wickram: bei ihm sind alle Typen vertreten vom erweiterten und umgearbeiteten Abenteuerroman (Ritter Galmy), bis zum frei erfundenen Abenteuerroman (Gabriotto und Reinhard, Der Goldfaden), und zum modernen bürgerlichen Roman (Knabenspiegel, Von guten und bösen Nachbarn). Das Buch der Liebe, das 1587 die beliebtesten romantischen Volksbücher zusammenfaßt, hat auch den Galmy und Gabriotto aufgenommen und andre Geschichten, die auf der Grenze zur freien Erfindung stehen: das Interesse der Zeit gehört fortan dem Roman; schon hat der Amadis seinen Einzug in Deutschland gehalten: Die Epoche der naiven epischen Dichtung ist endgültig vorüber.

Von der Einwirkung der Renaissance blieb im 16. Jahrhundert bloß der Schwank unberührt: die schlichte, sachliche Form der Erzählung blieb ihm gewahrt, weil er bloß ergötzen und Material zum Weitererzählen bieten wollte, weil er im Grunde nicht der Litteratur angehörte, sondern der mündlichen Überlieferung, auch wenn er aufgeschrieben wurde, auch wenn er aus fremden litterarischen Quellen stammte. Die Titel der damals beliebten Sammlungen zeigen die Beziehung zum Leben, zum mündlichen Erzählen: Rollwagenbüchlein, Wegkürzer, Gartengesellschaft. Zu einer höheren geistigen Einheit werden solche Schwänke erhoben, indem sie an bestimmte Personen sich knüpfen. Dieser Prozeß, der sich allmählich im Volk vollzieht und schließlich durch eine Redaction des verstreut Überlieferten seinen äußeren Abschluß findet, zeigt eine noch höhere dichterische Kraft am Werk, als sie in der Aneignung fremden Culturguts sich äußerte: die eigentlich mythenbildende Kraft der Volksüberlieferung, die einen Eulenspiegel, den Faust, die Schildbürger gestaltet.

Der Eulenspiegel ist dem Kostüm nach noch durchaus Mittelalter, und, wenn auch nur in Fassungen des 16. Jahrhunderts erhalten, doch sicher schon im 15. entstanden. Aber erst im 16. Jahrhundert kommt er zur Wirkung. Nicht nur sein Un-

flat macht ihn dieser Zeit so wert — er ist nicht nur personificierter Unflat — sondern sein Individualismus, seine Negation und Kritik, die ins Dämonische gesteigert erscheint: sie schreckt vor dem Heiligsten nicht zurück: er bleibt dem elementaren Trieb zum Witz selbst auf dem Totenbett getreu. Diese persönliche Größe fehlt anderen Schwanksammlungen, die sonst ähnlicher Art sind: Claus Narr, Hans Clawert.

Die Schildbürger entstehen am Ende des 16. Jahrhunderts. Sie vereinigen mündlich überlieferte Schwänke von einem Narrennest und vieles aus litterarischen Quellen durchaus zeitlos, volksmäßig; nicht im Sinne des Witzes, sondern des gutmütigen Humors.

Faust endlich ist zwiespältig: die Schwänke und Abenteuer des „weitbeschreiten" Zauberers, eines historischen Menschen, wie das Volk sie mündlich weiter gab, mit der üblichen Übertragung anderer Heldentaten auf ihn; aber dann: voll Tendenz und Predigt der neuen Zeit. Renaissance und Reformation im Kampf: zelotisches Luthertum predigt gegen den Übermut der reinen Wissenschaft, die nicht anders als im Bunde mit dem Teufel gedacht werden kann, und gegen den Lebensgenuß im hohen Stil des Renaissancemenschen. Die alte märchenhafte mittelalterliche Weltanschauung bildet dazu den Hintergrund; ihre Geographie in Fausts Reisen, ihre Astrologie und Philosophie in des Teufels Welterklärung ist noch ganz im Stil der Schedelschen Weltchronik und des Lucidarius. Dann wieder der lutherische Haß gegen das Mönchtum, in dessen Kleid der Teufel herumspaziert. Auch der Stil ist zwiespältig: neben der guten Prosa der Schwänke aus mündlicher Überlieferung steht unvermittelt der geschraubte Kanzleistil des Redactors, voll von Fremdworten und lateinischen Constructionen. Durch dieses Schwanken zwischen zwei Stilen, dem alten volkstümlich-mittelalterlichen und dem neuen gebildeten der Renaissance, ist der Faust das charakteristische Buch des 16. Jahrhunderts geworden. Ein reines Kunstwerk ist er nicht mehr, er

ist ein letztes Aufleuchten nationaler Gestaltungskraft im Kampf gegen übermächtige Gewalten.

Entstehung der modernen Kunstpoesie.

Im 16. Jahrhundert schrieb der humanistische Poeta lateinisch; das war für den fremden Inhalt die consequente Form. Erst das 17. Jahrhundert kommt auf den unseligen und folgenschweren Einfall, die Renaissancepoetik auf die Dichtung in deutscher Sprache anzuwenden. Man will es der antiken Poesie, man will es der gelehrten Dichtung der Italiener, Spanier, Franzosen gleichtun und überträgt antikisierenden Inhalt und antikes Metrum, die „klassischen" Regeln der Rhetorik und Dramatik auf deutsches Dichten. Martin Opitz gebührt der traurige Ruhm, die letzten Reste nationalen Inhalts und selbstgewachsener Form erstickt zu haben. Und was er dafür gab, war nicht vorübergehende Mode: noch heute stehen wir im Bann seiner Dicht- und Sprach-Gesetzgebung, mehr als uns bewußt ist. Wir spüren es bis in unsern Schulaufsatz hinein: das Princip, sich auszudrücken ist nicht, dem Inhalt a n g e m e s s e n zu schreiben, sondern g e w a n d t zu schreiben, uneigentlich, reich, geschmückt. Das Epitheton, die Metapher, das Synonymum wird gebraucht, wenn eine „poetische" Prosa erzielt werden soll; „Poesie" ist unsern Schulbegriffen nicht natürlicher Rhythmus des Inhalts, sondern eins von hundert Schemen antiker Versmessung. Wenn trotzdem dem 18. Jahrhundert das 17., dem 19. das 18. und dem 20. wahrscheinlich das 19. in seinen dichterischen Formen veraltet und als bloße Zeitmode erscheint, so ist das eben unbewußt der Fluch des fremden Formenprincips, das durch Opitz eingeführt ward; denn je nachdem man das Formenideal, die Antike, mit eignen Augen oder durch die französische, spanische, italienische Brille sah, gab es andere fremdländische, „Weltlitteratur"-Einflüsse, die selbst

das Edelste bald beschränkt und „veraltet“ ausgedrückt erscheinen ließen. So ist, seit Opitz, die Geschichte der Litteratur eine Geschichte der Formen, eine Sammlung von Schalen, die der Geist sich gebaut und wieder verworfen hat. Ihre Kenntnis nennt man Bildung; sie wird gelehrt und begriffen; das Leben, das den Formen so oft fehlt, sucht man dann im Künstler selbst auf: daher die Biographie des modernen Dichters weit mehr Leser findet als sein Werk.

Im Mittelalter, da eine Weltanschauung noch Hoch und Niedrig umfaßte, gab es auch nur eine Kunst: wir sahen sie vom 11. Jahrhundert bis ins 16. lebendig, nur durch das kurze Intermezzo der höfischen Poesie unterbrochen.

Durch die Renaissance wird unsre Cultur zerspalten: das Ideal einer erlernbaren Bildung ist aufgestellt, die dem Leben fremd ist, und die das Volk als Ganzes sich nie aneignen kann. So hält das Volk an der alten Cultur und ihrem dichterischen Ausdruck fest. Es bewahrt nicht nur Volksmärchen und Volkslied; es bewahrt auch das Volksbuch, das von dem Augenblick der Gründung einer gelehrten Poesie an aus der eigentlichen Litteratur ausgeschlossen wird: jetzt erst, im 17. Jahrhundert, werden die alten mittelalterlichen Dichtungen, die einst Bücher des ganzen Volks gewesen waren, zu Büchern des gemeinen, ungebildeten Volks, in welchem Sinne allein die neuere Zeit sie kennt. Allerdings: die Volksbücher waren nicht der lebendigen, verjüngenden Kraft der mündlichen Überlieferung teilhaft, wie Märchen und Lied. Sie blieben Bücher und hatten unter dem Schicksal, das die ganze deutsche Litteratur traf, zwar nicht mehr direkt, aber doch indirekt zu leiden. Die ästhetischen Einschränkungen, die für das Volksbuch des 16. Jahrhunderts galten, gelten für die späteren Bücher doppelt: die Stoffe, die die Reformation unterdrückt hatte, blieben verloren: Legende und Phantastische Historie; die Verderbnis des Stiles, die die Renaissance im

16. Jahrhundert langsam gezeitigt hatte, nahm überhand: unausgesetzt wirkte durch Drucker und Setzer auf die immer neu aufgelegten Volksbücher die „bereicherte" und geschraubte Schriftsprache der Zeit. So sehen wir die Sprache immer elender, schattenhafter werden, immer loser um den Kern der alten Geschichte sich schließen.

Weniges Neue fließt den Volksbüchern im 17. Jahrhundert an Stoff zu: aus der Volkssage der ewige Jude, aus dem Niederländischen die Heymonskinder, die damit die frühre Übersetzung des französischen Romans aus dem 16. Jahrhundert verdrängen; aus dem Französischen Hirlanda, Genoveva, Geduldige Helena. Die Schlichtheit mancher dieser Bücher, etwa der Genoveva, gegenüber dem weitschweifigen, moralisierenden Original des Jesuiten Cerisiers, ist nur relativ: keines erinnert noch an die Schönheit der alten Prosa. Aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammt der gehörnte Siegfried, die einzige Prosafassung aus dem alten Nationalepos, das sich, consequenterweise, auch in späterer Zeit in Liedform weiter überliefert hatte. Es ist nach dem deutschen Lied vom hürnen Seyfried gearbeitet, führt sich aber, dem Zeitgeschmack entsprechend, als Übersetzung aus dem Französischen ein.

Nur bis 1650 etwa finden sich datierte Drucke mit Druckort und Verleger noch in größerer Anzahl. Nach und nach verliert sich der Charakter des normalen Buches. Es entstehen Hefte, mit stehenden Lettern auf schlechtem Papier gedruckt; der Vermerk „Gedruckt in diesem Jahr" gibt Zeugnis von der Zeitlosigkeit, von der ewigen Jugend des Inhalts. Kalender, Aderlaß- und Arzneibücher gesellen sich der eigentlichen Dichtung in dieser Volkslitteratur, die nicht mehr im regulären Buchhandel, sondern auf Jahrmärkten und Kirchweihen, oder durch herumziehende Hausierer verkauft wird.

Zu dem gelehrten Dünkel, der im 17. Jahrhundert das Nationale beiseite schob, gesellt sich im 18. Jahrhundert der Übermut des emanzipierten Verstandes, dem alle Phantasieanschauung der Welt lächerlich dünkt, und dem auch die Volksbücher nur als Reste eines vernunftwidrigen Aberglaubens erscheinen mußten. Gottsched proclamierte: „Die Welt ist nunmehro viel aufgeklärter als vor etlichen Jahrhunderten, und nichts ist ein größeres Zeichen der Einfalt, als wenn man, wie ein anderer Don Quixote, alles, was geschiehet, zu Zaubereyen machet." (1742) „Eine Zeit lang hat der Pöbel diese Dinge mit offenen Mäulern bewundert: und D. Faust war sein bestes Schauspiel; weil er nicht nur viel zauberte und Teufel bannete, sondern endlich selbst vom Satan geholet und durch die Luft geführet ward. Allein die Vernunft hat auch dem gemeinen Volke, wenigstens unter den Protestanten, die Augen aufgethan." (1760) Was konnte der aufgeklärte Poet anders tun, als sich über die alten Sagen lustig machen? Zachariae bearbeitete 1772 die schöne Melusine. In der Vorrede erzählt er, wie „Madame R." einem zum Spaß in den Salon geholten Hausierer einige Volksbücher abkauft und sie dem Dichter „mit ihrer gewöhnlichen holdselig-gebieterischen Miene" überreicht, mit den Worten: „Dies möchte ich wohl einmal anders gemacht haben." — „Wie denn anders?" (gab ich zur Antwort). „Ach! (sagte sie) fragen Sie mich nicht lange! Das wissen Sie ja wohl! Wie Sie wollen! Aber anders!" Das „anders" besteht für Zachariae darin, daß er den alten Stoff in glatten, witzigen Versen behandelt, um zum Schluß eine höchst geistvolle Moral daraus zu ziehen. In ähnlicher Weise behandelte Wieland Sagen aus der Ritterzeit, in demselben Geiste hat Musäus noch seine Volksmärchen aufgeschrieben.

Goethe war der erste, der gegen die „neueren zierlichen Ver-

suche" Einspruch erhob. Er fand in Zachariaes Versen „weder naive Freude noch naive Wehklage der Menschen aus Ritter- und Feen-Zeiten, deren Seele eine Bildertafel ist, die mit ihrem Körper lieben, mit ihren Augen denken und mit ihren Fäusten zuschlagen." Welche Kraft lag doch in den alten Dichtungen verborgen, wenn sie selbst in der verwilderten Form der Jahrmarktsausgaben noch Begeisterung erwecken konnten! Was die dichterischen Menschen des 18. Jahrhunderts in ihnen sahen, war die Phantasie im Stofflichen, das war es, was sie im Kampf gegen die herrschende Nüchternheit und Regelmäßigkeit brauchten. Die Form war Nebensache; auch war sie für die Begriffe der Zeit nicht einmal besonders schlecht — man kannte die alte Sprache ja nicht. Was immerhin vom geschmückten Stil der Bildungspoesie wohltuend abstach, war die „Treuherzigkeit", die als ein letzter Schatten der naiven Sprachfähigkeit hie und da in jenen Jahrmarktsbüchern noch zu finden war.

Romantische Erneuerung.

Was Herder und, von ihm ausgehend, Goethe in ihren Jugendtagen predigten: Anknüpfung an die Dichtung des Volks und an die alte deutsche Dichtung, das wurde von den Romantikern zum Programm erhoben. Bald waren die Beziehungen zum Mittelalter wieder angeknüpft, man hatte wieder eine nationale dichterische Tradition. Aber so seltsam es klingt: das eigentliche Erbe des Mittelalters, die Volksbücher, lernten die Romantiker in ihrer ursprünglichen Form nicht kennen. Sie schenkten uns von ihnen nicht, wie von den Märchen und Liedern, eine abschließende Sammlung, die ihre ganze Schönheit wieder vor aller Augen gestellt hätte.

Tieck gab, in seinen Volksmärchen von Peter Leberecht, 1797 zum erstenmal ein Volksbuch wieder im ernsthaften dichterischen

Sinne, die Haimonskinder. Er verfuhr frei und hielt sich in keinem Wort an einen neueren oder älteren Text, er erzählte mehr nach, als daß er erneuerte. Seine Sprache ist bewußt einfach, aber gar zu nüchtern, und trifft den Ton altfränkischer Treuherzigkeit, der ihm vorschwebt, nur im Lakonischen, nicht im Klang. Ähnlich frei verfuhr er später in seiner Melusine und Magelone, und gar in den dramatischen Bearbeitungen, die er dem Oktavian, Fortunat, der Genoveva angedeihen ließ; es kam ihm hier überall auf eigenes Schaffen an, er zeigte an den Volksbüchern nicht, daß er auch Fähigkeit und Neigung besaß, auf die Urform einer Dichtung zurückzugehen und mit geringer Modernisierung der Schreibung sie dem Genuß wieder zugänglich zu machen, welches seine Minnelieder bewiesen. Seine Bearbeitungen der Volksbücher trugen aber dazu bei, die alten Stoffe wieder populär zu machen, und wenn sie uns heute auch ungenießbar sind: sie gaben einer ganzen Zeit die Freude an der naiven Poesie wieder. 1807 erschien Joseph Görres' Schrift über „Die teutschen Volksbücher", die erste (und bis heute einzige) Würdigung, die die deutschen Volksbücher in ihrer Gesamtheit erfuhren. Mit einer schönen Begeisterung ist hier das Mittelalter dargestellt; die einzelnen Bücher, die damals noch wirklich im Volke umgingen, sind auf ihren Ursprung zurückverfolgt und glücklich charakterisiert. Was man vermißt, ist ein Eingehen auf ihre Form: wie schön die einzelne Dichtung sei, davon ist kaum mit einem Wort die Rede; wir hören nur, welchen geistigen Mächten, welchen litterarischen und historischen Einflüssen der Stoff seinen Ursprung verdankt. Das ist kein Wunder: die Bücher, die Görres vor sich liegen hatte, waren größten Teils die verderbten Ausgaben der späten Zeit. Citiert er einmal eine sehr frühe Fassung, so gehört sie dem 16. Jahrhundert an; ganz vereinzelt, daß er der Drucke oder gar Handschriften des 15. Jahrhunderts gedenkt. So sehr also Görres das Stoffliche beherrschte, so fremd war ihm die

eigentliche Form dieser Bücher, und damit auch ihre Schönheit, die in dieser Einheit von Inhalt und Form besteht. Er sah in ihnen herabgekommene mittelalterliche „poetische" Litteratur und war von der „gemeinen prosaischen" Form, die sie angenommen hatten, nicht erbaut. Er betrachtete sie wesentlich als Litteratur des niederen Volkes, was sie erst in den letzten zwei Jahrhunderten geworden, nicht als das, was sie vorher gewesen waren. Einen Fortschritt in der Auffassung bedeutete es daher, als v. d. Hagen und Büsching 1809 ihr Buch der Liebe herausgaben: sie wollten die Volksbücher in ihrer echten Gestalt zu neuem Leben bringen, und ihre Sprache für den modernen Leser nicht anders herstellen, als wie sie der Lutherschen Bibel erhalten geblieben war. Sie formulierten in mustergültiger Weise die Principien einer solchen Erneuerung und schieden sie bewußt von wissenschaftlicher Herausgabe: „Herstellung, Berichtigung und Ergänzung des Textes aus Vergleichung der verschiedenen Handschriften und Drucke, soweit uns solches verstattet ist, und sofern dergleichen vorhanden sind. Der älteste und beste Text wird dabei zum Grunde gelegt, und dieser übrigens wörtlich, ja buchstäblich abgedruckt, nur mit folgenden Einschränkungen: überall wird die Interpunkzion und Rechtschreibung eingeführt oder verbessert in die jetzo gewöhnliche, ganz veraltete Wörter und Formen sind durch neue oder minder alte ersetzt; offenbare Schreib- und Sprachfehler sind verbessert, desgleichen leichte Emendazionen, doch behutsam und nicht ohne Not gemacht; die Wortstellung und -fügung konnte fast ganz unverändert bleiben ... überhaupt aber ist soviel Alterthümliches als möglich bewahrt." Leider gaben sie nur drei Volksbücher heraus: Pontus und Sidonia, Fierabras und den Tristan; das wichtigste, den Tristan, auch nicht in der ältesten Form, in der wir ihn jetzt kennen. Auch das Narrenbuch, das dem unvollendet bleibenden Buch der Liebe (der 2. Band erschien nie) sich anschloß, brachte nur noch die Schildbürger und den Mar-

kolf. Das war alles, was die romantische Zeit für die Herausgabe der Volksbücher tat. Es entstanden zwar in der Folgezeit Sammlungen, die ihren Impuls wohl durch die Romantik erhielten. Aber sie richteten sich nicht nach Büsching und Hagens Principien, sondern druckten die verderbten Jahrmarktstexte weiter; so die Marbachsche Sammlung, die noch eigentlich fürs Volk gedacht war, und in ihrer reizenden Heftform mit den Holzschnitten von Ludwig Richter äußerlich das Ideal von Volksbüchern darstellt. Aber das neu geweckte Verständnis für alte Dichtung hat hier nur Frucht getragen in der Bereicherung durch Grimmsche Märchen, das Moderne zeigt sich in mancherlei stofflichen Zutaten, wie Rätselbüchern, Fabeln, Sprichwortsammlungen, Dorfgesprächen, Liedersammlungen und Musäusschen Märchen: die Form der Erzählung ist äußerst schlecht und lüderlich und geht nirgends auf echte Fassungen zurück.

Simrock, dem diese Sammlung nach seiner Angabe die Idee stahl und eine unliebsame Concurrenz wurde, ging mit mehr Liebe und Kenntnis an die Sache. Aber was er geben wollte, „Herstellung der ursprünglichen Echtheit", das gab er nicht. Bei den wenigsten Büchern ging er auf die ältesten Drucke oder Handschriften zurück. Und dann modernisierte er die alten Texte unerträglich und konnte sich aus der modernen weitschweifigen Redeweise nirgends herausfinden. Wenn man seine Arbeit neben das Original hält, so spürt man, daß er für die Schönheit der Sprache schließlich kein Organ hatte; so konnte diese Schönheit auch in seinen Bearbeitungen nirgends sichtbar werden.

Gustav Schwab war noch fühlloser. Es war schon an sich ein gewagtes Unternehmen, die Volksbücher zu „reinigen" und frei von aller naiven Derbheit und reinen Naturmäßigkeit für die deutsche Jugend zurecht zu machen. Wenn der alte Rupert den Fortunatus vom Hof seines Herrn wegzubringen sucht, indem er ihm vorspiegelt, der Graf wolle ihn „capponen" lassen, so läßt

Schwab die Drohung darin bestehen, daß man Fortunat in einen eisernen Vogelbauer setzen wolle! „Da sollst du drin gefangen sitzen wie ein Kanarienvogel oder eine Nachtigall, und sollst nichts als Zuckerbrot zu essen kriegen; auch wird er es schon zu machen wissen, daß deine Stimme hübsch fein bleibt." So wird leichter Hand der Inhalt umgemodelt, man kann sich denken, wie die Form ausfällt.

So wenig wie die Volksbücher im engeren Sinne wurde die Legende von der Romantik hergestellt. Schon Herder hatte sie wieder entdeckt, aber durch moralisierende Versbehandlung ein böses Beispiel zu ihrer Bearbeitung gegeben. Trotzdem geriet einer seiner Schüler, Kosegarten, an die alten Prosapassionale des 15. Jahrhunderts und gab 1804 in seinen „Legenden" aus ihnen Proben, natürlich stark modernisiert, aber doch so, daß sie noch zu erkennen waren. Dies Beispiel der Herstellung der alten Prosaform, das Kosegarten in demselben Buch durch schreckliche eigne Verslegenden verdunkelte, blieb ganz ohne Nachahmung. Eine einzige Legende, die Ottilia, wurde, allerdings in treuester Form, in der Einsiedlerzeitung abgedruckt. Die Legendensammlung, die Schlegel plante, verwirklichte sich nicht, was die Romantik an Legenden gab, erhob sich nicht über Herder: fade, süße Verse, und auch in diesen Versen mehr Schilderung nach Bildwerken als Versuche epischer Erzählung. Ihre mittelalterliche volkstümliche Form, die Prosa, blieb unbekannt.

Philologische Erneuerung.

Die germanistische Wissenschaft drang seit Ausbildung der Incunabeln- und Handschriftenkunde zu den frühen Fassungen der Volksbücher und Legenden vor. Es erschienen einzelne Neudrucke für Fachkreise, an welche sprach- und motivgeschichtliche Forschungen sich anschlossen. Aber die feststehende Ansicht der

Litteraturwissenschaft von der Minderwertigkeit der Prosa ließ den Herausgebern nicht zum Bewußtsein kommen, daß die Formen, die sie zutage förderten, schön seien. So wurde manches als Curiosität neu gedruckt, von dessen dichterischem Wert die Herausgeber keine Ahnung hatten. Der Litterarhistoriker wiederum beachtete das Ausgegrabene nicht, da, seiner Ansicht zufolge, die Prosa aus der ernsthaften Dichtung ausschied.

Fähige Erneuerungen zum Genuß, wie Bechsteins altdeutsche Märchen und Legenden blieben unbeachtet und ohne Einfluß auf das allgemeine Urteil.

Der Germanist F. Pfaff suchte den philologischen Neudruck von den Heymonskindern als Volksbuch einzubürgern. Ich kann mir nicht denken, daß er Erfolg gehabt hat und daß die dichterische Wirkung bei der zunächst auf Fachleute berechneten Publication so nebenbei herauskommen kann. Er sah ein, daß Simrock gezeigt hatte, „wie man es nicht machen soll". Aber an Stelle der wahren dichterischen Treue, die Simrock fehlte, setzte er Philologentreue, die auf den Buchstaben sieht.

Herstellung der ursprünglichen Form zum Genuß.

Sollen die Volksbücher nicht Curiosität, sondern lebendige Dichtung für uns sein, so muß alles das fallen, was nur ihrer Zeit angehört, und was der Philolog für seine wissenschaftlichen Zwecke gerade bewahren muß: das ist, genau wie bei der Lutherschen Bibel, nicht ihre Sprache, sondern nur ihr Dialect, nicht ihr Wort, sondern nur ihre Orthographie. Wir stehen diesen Denkmälern noch so nahe, daß eine Um-Schreibung in unsre heutige Schriftsprache ihnen nichts Wesentliches nimmt. Solches Um-Schreiben heißt nicht: unsern Satzbau und unsre Worte an Stelle der alten setzen, sondern nur das Alte verständlich machen. So bleibt das Altertümliche, soweit es schön ist, ge-

wahrt, genau wie bei der Bibel: es muß nur noch zu verstehen sein.

Dasselbe gilt auch für den Inhalt: was rein zeitlich bedingt war und nur der Zeit verständlich und genießbar, was heute nur noch historisches Interesse für uns hätte, muß wegbleiben. So wird, für den reinen dichterischen Genuß, die Legende in ihrem ganzen Umfang fallen: die Wunder- oder Martergeschichten selbst berühmter Heiliger, die dem gläubigen Christen des Mittelalters zugleich religiöse Erbauung waren, sind uns nichts mehr, wenn sie nicht ins allgemein Menschliche gesteigert sind, wenn, trotz ihrer guten Prosaform, ein Inhalt fehlt, der uns berührt. Hier ist also strenge Auswahl geboten, und es ist schon viel, wenn aus hunderten solcher Legenden einige zwanzig als dauernde Kunstwerke sich erweisen, die nicht der katholischen Kirche, sondern der deutschen Dichtung angehören. Bei den engeren Volksbüchern ist die Frage der ästhetischen Auswahl anders zu stellen: hier werden gerade die moderneren Volksbücher, die das 16., 17. und 18. Jahrhundert dem alten Erbe hinzufügte, vor höchsten dichterischen Anforderungen zum Teil nicht bestehen können, weil ihnen ihre unglückselige Zeit eine vollendete Prosaform nicht gab. Dagegen werden die ganz phantastischen Werke, die das reale und historische Weltbild vergewaltigten, die deshalb von der Verstandeskritik der Renaissance verworfen wurden, als souveräne Dichtung uns heute wieder lebendig sein, und unsrer Zeit das wahre Verhalten der Dichtung zur Historie und Wirklichkeit vor Augen stellen: Umbilden durch die Phantasie, nicht Nachbilden durch den Verstand.

Die angedeuteten Principien der Auswahl des Inhaltlichen und der Herstellung der Form habe ich in meinen „Alten deutschen Legenden" (Jena 1910) und „Deutschen Volksbüchern" (Jena, seit 1911) anzuwenden gesucht. Mein Bestreben war und ist, was von dem Alten noch als Ganzes dichterisch für die Dauer

lebendig sein kann, nur wieder lesbar zu machen. Da ich keine litterarhistorische Belehrung oder culturhistorische Orientierung bezweckte, sondern einzig die Dichtung selbst sprechen lassen wollte, blieb dem einzelnen Buch jede begleitende Reflexion, jeder historische Hinweis fern.

Nun ist es ja leider Tatsache, daß wir in der Dichtung zu einem historischen und keinem ästhetischen Genuß erzogen werden. Wir sind dichterisch so uncultiviert: wir glauben wirklich, daß eine Dichtung durch Erklärung sich uns näher bringen lasse, wir meinen in ein Werk eingedrungen zu sein, wenn wir seine Entstehungsgeschichte, einiges Persönliche oder Mutmaßliche vom Autor und einiges Litterarische über Motive und Probleme „wissen". Die wenigsten halten sich an das Werk und geben sich der Phantasie des Dichters und der Musik seines Wortes hin. Daher die Kritiklosigkeit in rein dichterischen Dingen, die Unfähigkeit, sich auf sein Gefühl zu verlassen, die falsche Scham, sich darauf zu berufen, die jahrhundertelange Geltung schiefer Urteile. Das Schulmeistertum, das mit dem Humanismus in unsre Cultur kam, hat uns unsern Verstand der Dichtung gegenüber gebrauchen gelehrt, und dieser Verstand sperrt hier Quellen des Genusses ab, die in bildender Kunst und Musik uns zugänglich sind. Dieses Schulmeistertum war es ja, das die Volksbücher, die Märchen und Legenden aus den „gebildeten" Kreisen vertrieb. Und jetzt, da wir wieder zu dieser Dichtung greifen wollen, die vor der humanistischen Invasion liegt, jetzt kommt dasselbe Schulmeistertum und will uns klar machen, daß wir nur mit litterarhistorischem Verständnis und auf culturhistorischen Umwegen ihr uns nähern dürfen. Als ich aus meinen Neuausgaben alles Gerede „über" die Werke verbannte, da wußte ich, daß das für deutschen Litteraturgenuß etwas Ungewohntes war: ich wußte, daß Philologen dieses Reden als das Wesentlichste einer Neuausgabe vermissen, und diese selbst in-

folgedessen als „unwissenschaftlich" beim Publicum verdächtigen würden, wie das denn auch wirklich geschah*; trotzdem gab es keine andere Möglichkeit, die Dichtung rein und ungestört zur Wirkung zu bringen.

* R. Petsch im Litteraturblatt der Frankfurter Zeitung vom 14. April und 28. Juli 1912.

Chronologische Übersicht.

Das folgende Verzeichnis will keine Bibliographie sein, es gibt auch nicht die echtesten Quellen, die Handschriften, nach denen, wo es möglich war, meine Ausgaben gearbeitet sind — sondern es will bloß ein Bild geben von dem zeitlichen Hervortreten der einzelnen Werke im Druck, durch den sie erst Volksbücher wurden. Die kurzen Angaben über Herkunft und Übersetzer sollen den Einfluß der verschiedenen Culturen (lateinisch—französisch) veranschaulichen.

Volksbücher des 15. Jahrhunderts:

1471 Leben der Heiligen, Sommer- und Winterteil. Um 1400 nach lateinischen und deutschen Quellen gearbeitet.
1471 Apollonius von Tyrus. Aus dem Lateinischen übersetzt von Heinrich Steinhöwel 1461.
1471 Griseldis. Aus dem Lateinischen des Petarca, welches nach des Boccaccio Novelle gearbeitet ist, übersetzt von Steinhöwel.
1472 Alexander. Aus dem Lateinischen 1444 übersetzt von D. Johann Hartlieb zu München.
1472 Zerstörung Trojas. Aus dem Lateinischen 1392 übersetzt von Hans Mayr von Nördlingen.
1472 Ehebüchlein des Albrecht von Eyb, enthält an Erzählungen:
1. Gwiscardo und Sigismunda, nach des Leonardus Aretinus lateinischer Bearbeitung der Novelle des Boccaccio.
2. Marina, Novelle aus dem Lateinischen.
3. Albanus, Legende aus dem Lateinischen.
1472 Das Decameron der Boccaccio. Der Übersetzer (um 1460) nennt sich Arigo, ist aber nicht mit Steinhöwel identisch, wie man lange Zeit glaubte.
1473 Die sieben weisen Meister. Aus dem Lateinischen vor 1400 übersetzt.
1473 ca. Tundalus. Aus dem Lateinischen.
— Evangelium Nicodemi (ohne Jahr). Aus dem Lateinischen.
— Drei Könige (ohne Jahr). Aus dem Lateinischen des Johannes von Hildesheim.
1473 Von den sinnreichen erlauchten Weiben. Das lateinische „Liber de claris mulieribus“ des Boccaccio übersetzt von Heinrich Steinhöwel.

1474 ca. Melusine. Aus dem Französischen 1456 übersetzt von Thüring von Ringoltingen.

1475 Aesopus. Leben des Aesop und die ihm zugeschriebnen Fabeln, nebst Stücken des Romulus, Petrus Alfonsus, Avian, Poggio, aus dem Lateinischen übersetzt von Steinhöwel.

1476 Herzog Ernst. Aus der lateinischen Prosa, die dem alten Gedicht des 12. Jahrhunderts folgt.

1476 Sanct Brandan. Nach dem deutschen Spielmannslied.

1477 Barlaam und Josaphat. Aus dem Lateinischen, dem die Christliche Bearbeitung des Buddharomans (griechisch angeblich von Johannes Damascenus) zu Grunde liegt.

1477 Schachzabelbuch. Aus dem Lateinischen des Dominicaners Jacobus de Cessolis (1250—1300): allegorische Auslegung des Schachspiels mit Erzählungen, zu Predigtzwecken.

1478 Der Seelen Trost. Legenden und Erzählungen aus verschiedenen Quellen.

1478 Translatzen des Niclas von Wyle (1462), darunter an Erzählungen:

1. Euriolus und Lucrecia, aus dem Lateinischen des Aeneas Silvius Piccolomini (1444).

2. Gwiscardo und Sigismunda, nach des Leonardus Aretinus lateinischer Bearbeitung der Novelle des Boccaccio.

3. Der goldene Esel Lucians, nach der lateinischen Übersetzung des Poggio.

1479 Lucidarius. Nach der bereits zwischen 1190 und 1195 aufgeschriebenen deutschen Prosa.

1480 ca. Buch der Beispiele. Das Directorium humanae vitae des Johannes von Capua, von Antonius von Pforr aus dem Lateinischen übersetzt.

1481 Wilhelm von Oesterreich. Nach dem deutschen Versepos des Johann von Würzburg.

1481 Montevilla. Die 1355 geschriebene Reisegeschichte des englischen Ritters wurde von Otto von Diemeringen, Domherr zu Metz, aus dem Lateinischen übersetzt.

1483 Wigalois. Nach des Wirnt von Grafenberg höfischem Gedicht 1472 in Prosa gebracht.

1484 Tristan. Nach dem deutschen Gedicht des Eilhard von Oberge.

1485 Pontus und Sidonia. Aus dem Französischen übersetzt von Eleonora von Schottland (1448—1480).
1487 Salomon und Marcolf. Aus dem Lateinischen.
1489 Von den Geschichten der Römer. Übersetzung der lateinischen Gesta Romanorum aus dem 14. Jahrhundert.
1493 Ritter vom Turn. Aus dem Französischen des Chavalier de la Tour Landry übersetzt von Marquard vom Stein.
1499 Florio und Bianceffora. Übersetzt nach dem Filocopo des Boccaccio.

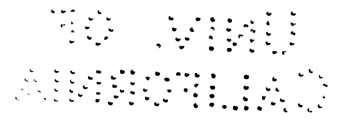
Volksbücher des 16. Jahrhunderts.

1500 Hug Schapler. Aus dem Französischen übersetzt von Elisabeth von Nassau.
1509 Fortunatus. Ungewiß aus welcher Sprache. Der Stoff z. T. schon in den Gestis Romanorum.
1512 Orendel. Nach dem deutschen Spielmannsgedicht.
1513 Loher und Maller. Von Margareta von Lothringen 1405 aus dem Lateinischen ins Welsche gebracht, von ihrer Tochter Elisabeth von Nassau 1437 ins Deutsche übersetzt.
1514 Herpin. Aus dem Französischen.
1515 Eulenspiegel.
1519 Barbarossa. Aus der mündlichen Sage.
1521 Olwier und Artus. Aus dem Französischen übersetzt von Wilhelm Ziely von Bern 1482.
1521 Valentin und Orso. Aus dem Französischen übersetzt von Wilhelm Ziely von Bern.
1533 Fierabras. Aus dem Französischen.
1535 Magelone. Aus dem Französischen von Veit Warbeck 1527 übersetzt.
1535 Haimonskinder. Aus dem Französischen.
1535 Octavianus. Aus dem Französischen von Wilhelm Salzmann übersetzt.
1539 Ritter Galmy. Nach verschiedenen Quellen von Jörg Wickram.
1559 Theagenes und Chariklea. Aus dem Lateinischen, das aus dem Griechischen stammt, übersetzt von Johann Zschorn.
1560 ca. Der Finkenritter.
1569 Heinrich der Löwe.
1571 Ogier von Dänemark. Aus dem Dänischen.

1572 Claus Narr. Nach dem Mündlichen von Wolfgang Bütner.
1587 Hans Clawert. Nach dem Mündlichen von Bartholomäus Krüger.
1587 Faust.
1587 Buch der Liebe. Enthält: Octavian. Magelone. Galmy. Tristan. Camillo und Emilie. Florio und Bianceffora. Theagenes und Chariklea. Gabriotto und Reinhard. Melusina. Ritter vom Turn. Pontus und Sidonia. Herpin. Wigalois.
1597 Schildbürger.

Volksbücher des 17. und 18. Jahrhunderts.

1602 Der ewige Jude.
1604 Die Heymonskinder. Aus dem Niederländischen.
— Genoveva (Ohne Jahr. Nach dem Französischen des Cerisiers von 1636.
— Hirhanda (Ohne Jahr). Nach dem Französischen des Clirisiers.
— Geduldige Helena. Der Stoff stammt aus dem Französischen und wurde schon im 13. (Mai u. Beaflor) und 15. Jhdt. (Königstochter von Frankreich) in deutschen Versen behandelt.
1727 Der gehörnte Siegfried. Aus dem Lied vom hürnen Seyfrid.



Vergleichstabelle und Textprobe aus dem Volksbuch „Die sieben weisen Meister"

Ausgabe von Simrock: (nach einem Druck des 15. Jh.)

Zu alten Zeiten war zu Rom ein Kaiser mit Namen Pontianus, der war gar ein weiser Mann und nahm zu einem ehelichen Gemahl eines gewaltigen Königs Tochter: die war gar schön und gnadenreich in aller Menschen Augen und er hatte sie gar lieb. Sie gebar ihm einen Sohn, der ward genannt Diocletianus. Das Kind wuchs heran und ward aller Welt lieb. Als der Knabe nun sieben Jahr alt ward, da legte sich seine Mutter, die Kaiserin, auf das Todbette, und als sie nun sah und vermerkte, daß sie nicht genesen mochte, da beschickte sie ihren Mann, den Kaiser, daß er zu ihr käme, was er auch that.

Als er nun bei ihr war, sprach sie zu ihm: Mein herzliebster Herr, ich empfinde nun wohl, daß ich nicht genesen mag und will euch um eine Bitte demüthig ersuchen bevor ich sterbe. Der Kaiser sprach mit großer Betrübniß: Ach, liebe Frau, bittet was ihr wollt, und ist es uns möglich zu thun, so soll es euch gewährt sein. Die Kaiserin sprach: Ich weiß wohl, daß ich sterben muß, und daß ihr nach meinem Tode ein ander Weib nehmt wie euch wohl geziemt. So bitte

Heidelberger Handschrift:

Poncianus der gewaltige keiser in sinen ziten Do er rengnierte zů Rome vnd in dem römischē (lande) Der hette ein frouwē eins gewaltigen küniges tocht' Dy was schone von libe gütelich von wandelung Also das sy der keiser vnd alle sin diener zů mole liep hettent Got der beriet sy eins mynneklichen sones der wart genant Dyocleci(a)nus. Dis kint wůchze vff jn Edelkeit Do es süben jor alt was Do wart die keyserinne siech vnd kranck bicz jn den tod Do sie sach daz sie nit genesen mochte Do sante sie zů dem keiser Das er zů stunt kome do er kam Do sprach sie herre min Vnd lieber frünt von dirrer kranckheit wisset So enmag ich nit genesen Wann ich manen ẅwere grosse wißheit Vnd üwer Edelkeit das ir mir enre bede nit wellent (ver)sagen Vnd mich der wellent geweren E das ich sterbe Do antwurte der keiser mit betrübtem herczen Wanne er sie gar liep hatte Vnd sprach fröuwe min was ir begert Vnd bittent des söllent ir gewert sin Do sprach sie Ich weis wol lieber herre min wan ich dot bin das Jr ein ander fröuwe nement Vnd das

Pontianus, der gewaltige Kaiser in seinen Zeiten, da er regierte zu Rom und in dem Römischen Reich, der hatte eine Frau, eines gewaltigen Königs Tochter, die war schön von Leib und gütlich von Herzen, also daß sie der Kaiser und alle seine Diener zumal lieb hatten. Gott, der beriet sie eines minniglichen Sohnes, der ward genannt Dyocletianus. Das Kind wuchs auf in Edelkeit, aber als es sieben Jahre alt war, da ward die Kaiserin siech und krank bis in den Tod. Da sie sah, daß sie nicht genesen mochte, sandte sie zu dem Kaiser, daß er zu ihr käme. Als er kam, sprach sie: „Herre mein und lieber Freund, von dieser Krankheit, wisset, mag ich nicht genesen. Aber ich mahne eure große Weisheit und Edelkeit, daß ihr mir wollet eine Bitte nicht versagen, und mir die wollet gewähren, eh daß ich sterbe." Der Kaiser antwortete mit betrübtem Herzen, denn er hatte sie gar lieb, und sprach: „Fraue mein, was ihr begehrt und bittet, deß sollt ihr gewährt sein." Da sprach sie: „Ich weiß wohl, lieber Herr, wenn ich tot bin, daß ihr eine andere Frau nehmet. Nun bitte ich euch mit Herzen, daß ihr die Fraue über meinen Sohn Dyocletianum

Von den Volksbüchern erschienen bis 1912

Die sieben weisen Meister. Pappband M 2.—
D. Johann Faustus. Pappband M 3.—
Tristan und Isalde. Pappband M 3.—
Till Eulenspiegel. Pappband M 3.—
Fortunati Glückseckel und Wunschhütlein. Pappband M 4.—
Liebhaberausgabe in Leder geb. à Band M 12.—

Im gleichen Verlag sind erschienen:

Alte deutsche Legenden / herausgegeben von Richard Benz / 1910. Broschiert M 4.50, Halbpergament geb. M 6.—
Handkolorierte Ausgabe in Pergament geb. M 12. —

Lieder und Spiele von Emil Alfred Herrmann / herausgegeben von Richard Benz / 1911. Brosch. je M 1.50, Kart. M 2.50
Erster Band: Lieder.
Zweiter Band: Der gestiefelte Kater / das Rotkäppchen / zwei Märchenspiele mit Musik und Reigen.
Dritter Band: Das Gottes Kind / ein Weihnachtspiel, das der Sternsinger beginnt und die Drei Freudigen beschließen.
Handkolorierte Ausgabe in Pergament geb. M 10.—

In Vorbereitung:

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine / zum ersten Male vollständig aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz.

Druck der Offizin W. Drugulin in Leipzig

